BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XVI - NUMERO 9-10 - SETTEMBRE-OTTOBRE 1955

Sommario

« Periferia »
Disegni di Carlo Pelliccia

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVI - NUMERO 9-10 - SETTEMBRE-OTTOBRE 1955

Dal Lemano alla Laguna, una "distensione" in formato ridotto

Il rilievo particolare, che viene dato in questo fascicolo di " Bianco e Nero " alla XVI Mostra di Venezia, non deve apparire una contraddizione con quanto scriviamo sull'andamento della Mostra stessa, la quale nei suoi risultati artistici e organizzativi in genere non è apparsa meritevole di particolare interesse. Ma una analisi attenta di tutte le manifestazioni che si sono svolte al Lido tra agosto e settembre può rappresentare una concreta riprova del nostro giudizio che in molti punti coincide con quello espresso da grandissima parte della stampa italiana.

Diamo per scontato il consueto discorso che tutti gli anni si suole fare sulla composizione delle giurie, sulla minore o maggiore partecipazione di artisti a quella che una volta era considerata la piú solenne kermesse *del cinema internazionale e tralasciamo tutto ciò che riguarda precedenze (attrici prosperose che sopravanzano membri del Governo e attori comici per cui si spalancano ale di commessi e di agenti dell'ordine), biglietti di invito (per cui l'ultimo impiegato prefettizio di Venezia è sempre tranquillo circa un posticino alla luce della sfolgorante galleria del Palazzo mentre lo stesso non si può dire di altri che nel cinema contano qualche cosa di piú), ricevimenti e manifestazioni (di tono sempre piú modesto e fatti tanto per farli come una necessità e senza soverchia convinzione).*

Anche il problema della funzionalità di una manifestazione autonoma rispetto all'organo propulsivo della cinematografia nazionale, che è la Direzione Generale dello Spettacolo, affidata a una città in cui gli interessi del gran mondo internazionale sembrano " snobbare " la Mostra che finisce per condurre al Lido una vita piuttosto limitata, commesso solo all'entusiasmo dei ragazzini in caccia di autografi e delle donnette ansiose di ve-

dere gli abiti da sera delle dive, delle mogli o quasi mogli della nostra alta società cinematografica, non crediamo che sia un problema da trattare in questa sede; dove piuttosto ci sembra opportuno occuparci di due elementi: la cosiddetta " distensione " passata dal Lemano alla Laguna e i risultati artistici di una manifestazione che a questo cosiddetto spirito ginevrino si sarebbe informata.

Come è noto la stampa cinematografica, dichiaratamente o velatamente di sinistra, riflette con preordinato tempismo le vicende e gli atteggiamenti degli indirizzi della stampa politica del medesimo colore; ne è conseguita in questi ultimi mesi una ripresa in chiave cinematografica dei motivi già ascoltati in sede politica. Da quale atteggiamento e da quale dichiarazione del Governo, della maggioranza parlamentare e dello stesso partito di maggioranza, la cui voce in materia è decisiva (dato che per gli accordi come per gli sposalizi, bisogna essere almeno in due), certi rappresentanti della sinistra abbiano ricavato l'esistenza di una volontà distensiva, non è dato sapere.

Lo stesso cosiddetto spirito di Ginevra (di cui parlano certi cinematografari che ripetono dalle ininterrotte esperienze fascistico-comunistiche una indiscussa maturità politica) non è stato che l'inizio di una chiarificazione intorno a problemi concreti per i quali la risoluzione non deve più restare affidata alla forza e nessuno può razionalmente dissentire da questo atteggiamento. Ma da tanto ad arguire la fine di una dialettica sul piano interno e sul piano internazionale, necessaria perché strettamente legata a due diverse posizioni di fronte alla realtà e ai doveri dell'uomo, ci corre, e molto.

Per quanto in particolare riguarda la vita politica del nostro Paese, la distensione non può che aggravare quella tendenza al compromesso e quella confusione delle lingue, che sono proprie di molti ambienti intellettuali e sociali italiani e finirebbe con l'arrecare danno a quella onestà ideologica che è il presupposto di ogni serio movimento politico e culturale.

Non soltanto i cattolici ma gli stessi comunisti a lungo andare finirebbero con il subirne le conseguenze e la vita politica decadrebbe in un empirismo che potremmo, sul piano morale, definire vero e proprio opportunismo.

Se invece per spirito distensivo si intende il lasciare ad ogni cittadino di qualsiasi idea la libertà di manifestare il suo convincimento e di lottare nel rispetto del convincimento altrui per la vittoria del proprio, dobbiamo dichiarare che nessun campo me-

glio di quello cinematografico comprova che questo spirito di convivenza in Italia esiste, e potremmo esemplificarlo in mille modi con un facile elenco di episodi e di nomi che denunziano come l'essere contro il Governo, o addirittura di estrema sinistra, non rappresenti nel nostro ambiente cinematografico un ostacolo al lavoro, ma talvolta una valida raccomandazione, di gran lunga piú potente di quella dei ministri in carica.

D'altra parte in un terreno strettamente culturale ed artistico non comprendiamo che cosa ci sia da distendere: nel campo letterario cattolici manzoniani e strenui laicisti e atei carducciani contesero per mezzo secolo dalle opposte cattedre delle università e dei giornali e tutto ciò fu giovevole al progresso e all'approfondimento delle idee. Nessuno pensò che si dovessero distendere.

Oggi, a nostro parere, si lasci al Visconti o al De Santis di girare i propri film (molto lieti di notare che non stanno mai inoperosi) e naturalmente lo si consenta anche a coloro che si muovono su un'altra direttrice idelogica ed estetica di quella dei Visconti o dei De Santis.

E' a questo punto che si inserisce il nostro discorso sulla Mostra e sulla situazione attuale della cinematografia in Italia: a Venezia Fellini e Rossi, che non godono simpatie nel campo comunista, non trovano l'onore di una citazione. Rossellini capofila e molti altri tra cui giovani egualmente valorosi se non superiori a quelli che giurano nel verbo del realismo socialista, sono costretti ad esulare o a sopportare le enormi difficoltà che una strana coincidenza di indirizzo tra industriali e circoli culturali di sinistra frappone al loro lavoro.

Una distensione, quindi, partendo da questa situazione di fatto, dovrebbe muovere non... dai governativi ma semmai da tutti gli altri e se dovesse questo spirito ginevrino fruttificare su basi già cosí chiaramente faziose arriveremmo al punto che tutti coloro, a cui ripugnano le strade dei film comici e spettacolari e dei film di cosiddetta denunzia sociale, dovrebbero cercare fuori del nostro Paese un aria piú respirabile.

Anche a Venezia, portata da una grossa quota dei quattrocento e passa giornalisti presenti alla Mostra e da altri interessati, la cosiddetta atmosfera ginevrina ha inconsapevolmente allignato, favorita dalla superficialità, dall'accomodantismo e dalla faciloneria che sono propri di gran parte del nostro ambiente cinematografico.

Spettatori e critici, solo preoccupati di vedere dei bei film

e di vederli valorizzati, dovevano ben presto domandarsi che cosa ci entrasse con il Festival la distensione per riconoscere dopo, a cose fatte, che anche su questo terreno se la distensione deve dare i frutti che ha dato a Venezia è augurabile che se ne faccia a meno.

Frutti, di cui lasciamo ai lettori giudicare: l'eliminazione di un film cêco e l'allontanamento dalle manifestazioni veneziane della delegazione spagnola, in seguito al ritiro ordinato dalla Mostra di un film di condanna del comunismo, la premiazione di una modestissima pellicola come La vita di Smetana, *la campagna orchestrata dalle sinistre contro* Ordet *nel tentativo di porre in primo piano un corretto ma mediocre film russo come* La cicala, *per tralasciare le piccole cose di contorno come le dichiarazioni del rappresentante russo trasmesse in sala la sera della premiazione dalla radio, seguite da regolare silenzio al momento delle dichiarazioni dei rappresentanti degli altri paesi vincitori dei premi, e via seguitando.*

In questo clima piú facilmente fiorirono gli esempi di insipienza. Non possiamo fermarci su tutti ma vogliamo accennarne alcuni: anzitutto conviene richiamare quanto scrive un noto critico di sinistra a proposito del film di Dreyer: " ...Quanto c'è della Danimarca contemporanea, quanta problematica del suo popolo, nel Dreyer di Ordet? *La posizione del regista, e di Munk, è senza dubbio anacronistica rispetto alla vita e alla cultura in genere — o almeno cosí appare, ripetiamo —, da una prima lettura. E' vero che di fronte alla tragedia recente, di cui sono visibili ancora e persistenti i segni, qualcuno non trova altra soluzione, per superarla, se non nel misticismo (e questo accadde anche dopo la prima guerra mondiale; basti pensare a certi " messaggi " di scrittori, o di poeti, di allora). Ma è d'altra parte sorprendente che in un'epoca come la nostra — la quale si riassume in gran parte nel nome di Einstein — Dreyer prenda per cosí dire atteggiamenti contrari alla scienza per credere piuttosto ai miracoli della religione ".*

Queste parole si commentano da sé e sono ampiamente chiarificatrici della crassa ignoranza e della pervicace faziosità che caratterizza certi ambienti. Due terzi e forse quattro quinti della letteratura, delle arti figurative, della musica e del cinema di tutti i tempi dovrebbero quindi perdere di validità solo perché non riflettono la "problematica" del popolo in mezzo a cui vissero i vari artisti. La fede di milioni di persone non dovrebbe interessare alcun artista contemporaneo soltanto perché la nostra epoca ha avuto uno scienziato come Einstein e la bomba atomica.

E' inutile domandare a chi vagola in tanta insipienza se le scoperte di Einstein gli abbiano dato serenità, luce e pace con se stesso e con gli altri suoi simili. Per certa gente, dinnanzi alla cui mentalità il positivismo ardigoiano e le illustrazioni di Podrecca diventano delicate manifestazioni dello spirito, il misticismo si identifica con astrattezza o superstizione e la vita interiore cede schiacciata dalle cosiddette esigenze sociali ed economiche.

Eppure (ed è ormai roba vecchia accettata da quasi tutti gli scrittori) neanche il rigorismo scientifico di Marx avrebbe avuto, senza il calore del messianismo ebraico e l'universalismo dell'anima russa, la formidabile traduzione in campo sociale e politico che ha poi avuta.

Eppure tutti i giorni migliaia di disperati, di malati incurabili, di oppressi affollano i piú famosi santuari donde ritornano rasserenati nello spirito, spesso guariti nel corpo come scienziati, non di parte, quotidianamente documentano.

Tutto ciò senza entrare nel merito del film di Dreyer la cui analisi non può essere fatta in base a caratteri estrinseci come quello di dire che avrebbe fatto meglio a non credere ai miracoli, bensí alle formule matematiche di Einstein, ma piuttosto con l'intendimento di scoprire quanto di autentico ci fosse nella passione e nella credenza del regista attraverso la sua espressione artistica.

Anche i critici di destra o indipendenti non hanno spesso contribuito ad elevare il tono della manifestazione con i loro giudizi pieni di autoimposto riserbo e talvolta con affermazioni non corrispondenti al vero, come quando si parla di " battimani scroscianti " a proposito di un film italiano, intorno a cui furono evidenti le perplessità del pubblico.

Ma, dulcis in fundo, *la Giuría. E' ovvio che questa sia sempre la testa di turco di tutte le tenzoni festivalesche, ma dello operato dei giurati di Venezia noi qui parliamo per il rapporto che esso sembra avere con il famoso spirito distensivo.*

Esaminiamo innanzi tutto la motivazione del Leone d'oro: " all'opera e alla vita (sic) di artista di Carl Theodor Dreyer e al film Ordet *".*

Non è forse una specie di iscrizione funeraria che vuole sottacere il merito intrinseco del film presentato? Se poi ciò si ricollega al fatto nuovo di avere graduato i Leoni d'argento numerandoli in ordine di importanza, cosa mai avvenuta in precedenza, e assegnando il primo Leone d'argento al film sovietico, ap-

pare chiaro che la Giuría ha voluto indirettamente indicare ne La cicala *il vincitore morale della XVI Mostra veneziana.*

Escamotage *e giudizio che non ci possono trovare consenzienti dato che il film russo non ha nulla di particolarmente rimarchevole sia nella fattura stilistica che nel messaggio spirituale.*

Del premio alla Vita di Smetana *abbiamo accennato, delle molte medaglie coniate per registi " esordienti " che hanno fatto parecchi film diremo per inciso, ma l'errore fondamentale di giudizio dei giurati veneziani consiste nell'avere posto sotto silenzio* Il bidone *di Fellini e* Amici per la pelle *di Rossi.*

Pur dissenzienti da una valutazione del tutto positiva de Le amiche *di Antonioni, siamo lieti che un regista, che ha una solida formazione e una coscienza professionale non comuni, abbia avuto un ambito riconoscimento, ma l'avergli posposto il film di Fellini ci sembra una prova incomprensibile di cecità.*

Anzitutto Il bidone *assieme ad* Ordet *era forse l'unico film veramente " da mostra " nel senso comunemente accettato che si dà a questa locuzione: un film cioè non preoccupato da interessi puramente commerciali, anticonformista e tutto inteso ad esprimere una singolare visione poetica.*

La fretta con cui il regista ha dovuto completare il suo film con le conseguenti lungaggini e le non eliminate compiacenze, qualche attimo di gusto non sorvegliato, lo stesso squilibrio di struttura nella raffigurazione dei bidonisti un po' furfanti alla Villon, verso cui la condanna non può suonare inappellabile e recisa e un gangsters all'americana verso cui il disprezzo non può non essere assoluto, costituiscono le mende del film, alcune delle quali eliminabili altre no, ma nel complesso un personaggio come quello impersonato dal Crawford è una acquisizione fondamentale del cinema contemporaneo, mentre il motivo della condanna della solitudine egoista dell'uomo senza fede e senza speranza suona sicuro e di grande suggestione morale e artistica.

Dimenticare quindi Fellini, pur nella massima severità di giudizio sul suo film, in una Mostra in cui il livello generale era estremamente mediocre non può essere considerato un fatto occasionale.

Il rispetto e la simpatia che abbiamo per alcuni dei giurati non ci consente di andare oltre ma non ci evita di ricordare come i fischi comunisti dello scorso anno a La strada *e il preciso anatema delle sinistre al mondo felliniano (accusato di misticismo da gente che non sa neanche il preciso significato di*

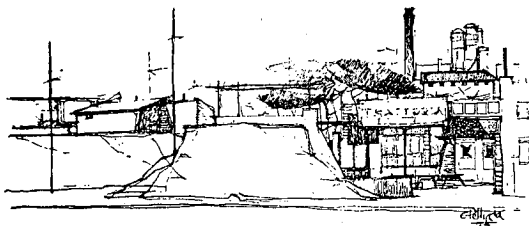
questa parola) hanno avuto un ufficiale riconoscimento. E di questo riteniamo che i giurati per primi si debbano dispiacere.

Per concludere, l'atmosfera distensiva si è risolta in una esagerata affermazione di tutto ciò che sapeva di sinistra o di... orientale e in una corrispettiva mortificazione di opere e di registi la cui storia spirituale è su chiave nettamente antimaterialistica.

E' questo l'elemento piú preoccupante di una manifestazione che va decadendo e di cui bisognerà che le autorità interessate si occupino con molta cura e senza accedere a suggestioni comunalistiche o elettoralistiche.

Per rimettere a posto la Mostra cinematografica che l'Italia annualmente organizza a Venezia non ci vorrà molto (basterà una organizzazione attenta ai fenomeni del cinema d'arte internazionale, unitaria e centralizzata e impegnata ad associare alla sua responsabilità produttori cinematografici di tutto il mondo e in particolare quelli italiani); ci vorrà di piú a dissipare le nebbie degli equivoci ideologici, dei compromessi e dei partiti presi e a fare in modo che il cinema italiano rispecchi l'anima, le opinioni e le esigenze della maggioranza del popolo italiano.

Ci auguriamo quindi che Venezia non sia l'inizio di una politica cinematografica — e peraltro come si è detto in principio non troviamo documenti su cui una simile interpretazione si possa fondare — ma un episodio circoscritto da dimenticare.

Giuseppe Sala

I FILM IN CONCORSO

DANIMARCA

ORDET

(La Parola)

di CARL THEODOR DREYER

Origine: Danimarca, 1954 - *Produzione*: A/S Film Centralen Palladium - *Soggetto*: basato sul dramma omonimo di Kaj Munk - *Riduzione, sceneggiatura, regia*: Carl Theodor Dreyer - *Direzione della fotografia*: Henning Brendtsen - *Operatori*: John Carlsen, Erik Willumsen - *Scenografia*: Erik Aaes - *Costumi*: N. Sandt Jensen - *Musica*: Poul Schierbeck - *Direzione musicale*: Emil Reesen - *Assistenza alla regia*: Jesper Gottschalh, Karen Petersen - *Montaggio*: Edith Schlüssel - *Attori*: Henrik Malberg (*Morten Borgen*), Emil Hass Christensen (*Mikkel Borgen*), Preben Lerdorff Rye (*Johannes Borgen*), Cay Kristiansen (*Anders Borgen*), Birgitte Federspiel (*Inger*), Ann Elisabeth (*Maren*), Susanne (*Lilleinger*), Ove Rud (*Il vicario*), Ejner Federspiel (*Peter il sarto*), Sylvia Eckhausen (*sua moglie Kirstine*), Gerda Nielsen (*Anne*), Henry Skjaer (*il medico*), Hanne Agesen (*la serva Karen*), Edith Thrane (*Mette Maren*).

In un villaggio sperduto della campagna danese vive il vecchio Morten Borgen. Egli è circondato dalla stima e dal rispetto di tutti i contadini del luogo per la sua serena ed onesta religiosità.

Ma il dubbio è entrato con il dolore nel suo cuore: la moglie è morta e i suoi tre figli lo hanno deluso. Il figlio Mikkel, che lavora nella fattoria, non possiede la fede del padre e invano la moglie Inger ha tentato di portarlo alla serenità religiosa del suocero. Il secondogenito Johannes, avviato agli studi teologici, in seguito ad una crisi di esaurimento fisico, è preso dal fanatismo religioso e vaneggia di essere Cristo. Anders, il terzo figlio, ama Anne, la figlia del sarto del villaggio,

malgrado i rispettivi genitori siano divisi da una profonda inimicizia, nata dalle diverse posizioni che essi hanno in materia religiosa.

Anne decide di chiedere in sposa Anne direttamente a suo padre, ma viene respinto. Il vecchio Borgen, indignato dal rifiuto del sarto, si reca da lui con il figlio, deciso ad ottenergli la mano di Anne. Il sarto resiste e tra i due vecchi si accende una tempestosa discussione, quando una telefonata porta la notizia che Inger sta partorendo ed è in pericolo di vita.

Ella muore dando alla luce il suo terzo figlio. Johannes entra nella stanza dove Inger giace senza vita: « Ella non è morta, ma dorme », egli dice e le impone di alzarsi. poi cade in deliquio.

Il giorno prima della sepoltura nella casa di Morten Borgen si riuniscono tutti gli abitanti del villaggio. Quando la bara sta per essere chiusa, entra Johannes: è rinsavito, e pare che la fede gli sia ormai morta nel cuore. Ma una piccola mano di bimba scivola nella sua. La figlia di Inger, cui egli aveva promesso il risveglio della madre, gli sussurra: « Devi far presto ». La fede semplice e sicura che la bimba ha in lui restituisce a Johannes la propria fede. Avanzando verso la bara, egli prega Dio di dargli la Parola che genera la vita e dice alla donna morta: « In nome di Gesú Cristo e per volontà di Dio, torna alla vita. Io ti ordino di alzarti ». Inger apre gli occhi e si alza dalla bara. Il miracolo della fede è avvenuto.

I rapporti uomo-Dio, visti nella loro angosciosa problematica, hanno sempre costituito un elemento ricorrente nella poetica di Dreyer. Il quale con sincerità e coerenza ammirevoli ha costantemente espresso in tutte le sue opere l'ansioso mistero della tensione dell'esistenza, albero con le radici nel mondo e le fronde verso il cielo. Tutto il rischio, la caducità, la pericolosità di ogni situazione dell'esistenza hanno trovato in Dreyer un artista che ne ha penetrato l'intimo elemento, profondamente drammatico, con una sobrietà espressiva ed una autenticità etica forse senza precedenti. Per oltre trenta anni, dal lontano tempo di *Pagine dal diario di Satana,* attraverso *Il presidente, La passione di Giovanna d'Arco, Il vampiro, Dies Irae, Due esseri umani,* Dreyer ha incessantemente cercato nella sua opera di artista di approfondire i termini del rapporto esistenza-Trascendenza. E in questa ricerca ansiosa in cui la coerenza etica di atteggiamento ha assunto dignità stilistica di espressione, Dreyer ha sdegnosamente e ostinatamente rifiutato ogni lusinga e ogni allettamento esteriore, tenendosi fermo al nucleo essenziale del proprio mondo con una fedeltà permeata di sacrificio e di abnegazione alle proprie esigenze espressive. La religiosità che incide profondamente su ogni motivo dell'opera di Dreyer è a un tempo possibilità di condanna irrevocabile o

di salvazione fideistica per l'esistenza; ma tale salvazione, in tutte le opere fino a *Ordet,* è sempre manifestazione della Trascendenza che si svela nella Grazia in un atto unilaterale. Tra la esistenza e l'Essere non esiste pertanto relazione autentica poiché corre tra essi una frattura incolmabile: « gettato a vivere », l'uomo è schiacciato da una divinità estranea e terribile con cui non esiste possibilità di comunicazione. Da ciò la remissività, il gusto della sofferenza passiva, la dolorosità ieratica e rassegnata dei personaggi di Dreyer: per l'uomo vivere è colpa e peccato, e la vita non è che l'espiazione continua di tale colpa, senza possibilità di salvazione attraverso atti razionali di volontà, poiché Dio è lontano e irraggiungibile all'uomo. Unica possibilità è la Grazia che è in se stessa paradosso, come incontro del temporale e dell'atemporale, attimo sublime ed assurdo in cui l'Eterno precipita nel tempo. I personaggi del *Dies Irae* sono tutti in questa posizione di attesa dolorosa, in una impossibilità di conciliazione di una inconcretabile aspirazione alla trascendenza con il conseguimento di una autenticità etica; una condizione contraddittoria e instabile di cui accettano l'insolubilità espiando nella sofferenza la impossibilità di risolvere una tensione che li trascende. Divorati dall'angoscia, dilaniati dal perpetuo problema della scelta, insidiati dal continuo richiamo di una « mondanità » che è sicuro sinonimo di dannazione, i personaggi di Dreyer non hanno altra alternativa che il « vivere per la morte ». Poiché lo sforzo essenziale e continuo della loro esistenza, che tende al superamento dello stato estetico nello stato religioso, è condannato a rivelarsi impossibile e assurdo. In questa tematica di cosí evidente ispirazione kierkagaardiana, e tutta permeata di atteggiamenti caratteristici del luteranesimo, il conflitto dei personaggi è di natura essenzialmente interiore, e i fatti esterni di un mondo irrazionale ed abnorme sono accidenti nel dialogo ininterrotto dell'esistenza con se stessa e nella ricerca continua di un rapporto alla trascendenza. Perciò non può stupire che il mondo di Dreyer sia popolato di elementi stregoneschi i quali si pongono come fattori assurdi di rapporto tra l'esistenza e l'Essere, fattori che serbano una preoccupante ambiguità per la stessa inadeguatezza degli uomini a porsi in modo coerente e compiuto, e tanto meno a risolvere, il problema trascendentale. Non è senza significazione che gli elementi fantastici di *Vampiro,* a cui non sono estranee influenze evidenti di ordine letterario ispirate alle saghe nordiche, siano venuti concretandosi in forma ben piú definita in *Dies Irae,* in cui l'ambiguità di atteggiamento di Dreyer nei confronti della strega e della figlia di lei

puntualizza il tormento dell'autore come uomo, del tutto fedele a quello dei personaggi: impossibilità di porsi in contatto con la divinità eppur ansia dolorosa di farlo: il che conferisce a *Dies Irae* il valore oltre che di opera d'arte, di straordinario documento di confessione umana.

Ciò premesso, risulta ancor piú evidente l'importanza di *Ordet* nella filmografia di Dreyer: opera assolutamente di eccezione in cui gli avvenimenti narrativi e gli sviluppi drammatici appaiono subordinati con castigato rigore stilistico ad elementi di ordine spirituale: il dialogo uomo-Dio assume in *Ordet* una concitazione, una dolorosità e una stringatezza che non hanno precedenti: perfino *Le journal d'un curé* di Bresson rivela un piú evidente ricorso ad elementi di ordine narrativo in senso strutturale. In *Ordet* i pochi elementi della vicenda sono fattori illustrativi di un problema spirituale assolutamente predominante: nulla nel film evade da esso, ma anzi tutto vi converge irresistibilmente, ed è proprio questa assoluta necessità a conferire a personaggi e situazioni una omogeneità senza fratture in un clima di straordinaria intensità drammatica e di sofferta macerazione mistica. Il film assume un vivo risalto nella poetica di Dreyer proprio in quanto segna una significativa evoluzione di essa verso climi che sembravano esserle preclusi: per la prima volta la fede esce vittoriosa e la tensione dell'esistenza verso Dio trova soluzione; per la prima volta i personaggi guardano alla vita come a un mezzo e a un luogo di possibile soluzione della loro angoscia. Tutta la loro secolare stanchezza, frutto di un lottare tormentoso e lugubre, e che trova stupenda espressione anche in molte parti di *Ordet,* ha soluzione e riscatto nella fede; intesa come assoluta necessità dell'esistenza, al di fuori di vacue diatribe teologiche, che costituisce la molla interiore di ogni personaggio e di ogni azione. Non a caso nessuna delle due concezioni religiose enunciate nel film finisce col prevalere, non a caso ciascuna delle due famiglie in conflitto presenta cosí evidenti contraddizioni tra le proprie credenze mistiche e il modo di affrontare i problemi quotidiani, non a caso il personaggio di Johannes concilia l'intransigenza dolorosa di una setta religiosa con il fideismo fiducioso dell'altra, non a caso egli è giunto a credere ad una costante possibilità di dialogo tra l'uomo e Dio proprio partendo dalla tematica di Kierkegaard. La ritrovata fede di Mikkel nel finale è una resurrezione spirituale altrettanto e forse piú importante, della resurrezione fisica di Inger: il film si chiude con l'affermazione di una possibilità dell'esistenza decisamente

negata nelle precedenti opere. Dolorosamente sofferto, piú che polemico, nei confronti della tiepidezza di coloro che si dichiarano credenti, tutto perneato di una religiosità ansiosa che vuol essere ricerca di Dio in una fede irrazionale e piena, capace di sovvertire l'ordine naturale delle cose del mondo, il film presenta motivi di evoluzione rispetto alle precedenti posizioni di Dreyer pur serbandone taluni elementi basilari: l'affermazione di una fede essenzialmente istintiva e irrazionale (e non a caso Johannes opera il miracolo di « savio » per il tramite ineliminabile della fede della bimba) vista come un rapporto diretto tra uomo e Dio (in cui il pastore, secondo la concezione protestante, non riesce ad inserirsi), non consente infatti di individuare nel film un orientamento preciso dell'autore verso il cattolicesimo anche se debbono accettarsi come sincere le sue dichiarazioni di una « ansia comune ». Evidentemente Dreyer avverte i limiti, e ne sente insoddisfazione, della visione protestante dell'esistenza, ma tale istanza è ancora in drammatico conflitto con la sua visione della fede in senso tradizionale ed educativo. Ciò si avverte nel film anche sotto il profilo drammatico in cui la unica frattura stilistica è costituita dal mancato inserimento nella viva dialettica dell'opera del contrasto tra le due congregazioni religiose. Evidentemente il motivo premeva vivamente all'autore ma esso rimane piuttosto estraneo: piú programmaticamente enunciato che non drammaticamente concretato: e infatti le sequenze dei contatti tra le due famiglie sono le meno riuscite del film e i personaggi della famiglia di Peter i piú sommariamente descritti. Ma a prescindere da tale lacuna, che non intacca comunque la validità artistica del film, esso presenta una coerenza stilistica notevole, una cadenza drammatica ed una necessità di indagine eccezionali. Addirittura risibile è rimproverare a Dreyer il fatto che *Ordet* non rifletta le condizioni della Danimarca odierna: egli ha narrato, in termini di assoluta sobrietà e di castigatezza esemplare, una storia di uomini che nella sua urgenza interiore è piú che mai storia di tutti e di sempre. Una storia di tale poetica intensità da collocare il film tra le massime opere nella storia del cinema. Veramente stupefacente è inoltre l'evoluzione subita dallo stile di Dreyer nell'impiego dei mezzi espressivi e nel ritmo di racconto. Se si pensa a *La passione di Giovanna d'Arco* dal predominio assoluto di inquadrature in piano ravvicinato e dall'incalzante montaggio ritmico, appare prodigioso che Dreyer abbia conservata un'assoluta fedeltà stilistica in un'opera in cui gli elementi caratteristici in senso espressivo sono l'assenza quasi totale di inqua-

drature in piano ravvicinato (i soli primi piani sono quelli della donna morente e quello finale), e la disperata lentezza di montaggio. Tali due elementi trovano un felicissimo punto di incontro nel clima rarefatto e sospeso della vicenda al cui ritmo di dolorosa cadenza aderiscono in modo superbo il muoversi lento e il gestire sobrio dei personaggi, serviti da attori di straordinario seppur dimesso risalto, in puntualissimo incontro con la funzionalità dei continui lenti movimenti della camera e financo con i passaggi di mascherino negli esterni. Il prodigioso tono fotografico, la stringatezza essenziale delle scenografie, l'uso stupendo dell'elemento sonoro e del commento musicale, concorrono alla creazione di un clima di grande suggestione che non soffre fratture per la puntuale fusione stilistica di interni ed esterni: le inquadrature di Johannes che si allontana mentre i panni stesi ululano al vento e di Johannes che predica mentre l'eco ripete la sua voce, di stupendo equilibrio figurativo e di grande forza drammatica; il primo piano del volto rovesciato della donna morente, di enorme suggestione emotiva; l'ansimare doloroso e quasi bestiale di lei, anche fuori campo, durante la sequenza del parto, che sottolinea in modo mirabile la povertà di una carne miserevole anche nel sublime momento della maternità; i rintocchi della campana fuori campo al momento della morte; la voce fuori campo di Johannes che benedice i bambini, che suona come un vigoroso richiamo alla fede per i tre che superficialmente discutono di miracoli, sono alcuni esempi della straordinaria puntualità di impiego da parte di Dreyer dei mezzi espressivi, della intelligenza della fantasia e della autenticità del suo operare.

L'equilibrio perfetto tra elemento visivo e sonoro, tra ritmo interno ed esterno, trova espressione unitaria e compiuta in due sequenze di eccezionale valore: quella del colloquio tra Johannes e la bimba, e quella finale. Tutta l'ansiosa problematica del film, tutta la sua arcana suggestione, tutto il suo mistero, sono espressi in quella minuscola inquadratura in cui il personaggio, dall'aspetto simile a quello iconografico del Redentore, parla alla fanciulla: la dolorosa bellezza delle parole, la perfetta composizione figurativa, il movimento circolare della camera, in puntuale ritmo con i rintocchi dell'orologio, l'aspetto e l'atteggiarsi dei personaggi, raggiungono una fusione stilistica assolutamente perfetta. In quanto alla sequenza finale appare addirittura prodigioso come Dreyer sia riuscito a rendere visivamente il miracolo raggiungendo un tono di cosí alta emotività: la studiata e funzionalissima disposizione dei personaggi nel campo in tutte

le inquadrature, il loro tono luministico di straordinaria suggestione, i movimenti della camera in funzione della psicologia e dei rapporti dei personaggi, il momento del miracolo vissuto prevalentemente attraverso immagini della bimba, il silenzio immenso in cui Johannes pronuncia la formula e il ritorno alla vita di Inger ritmato dall'orologio che riprende a battere (non per un pleonastico simbolismo del cuore, come qualcuno ha osservato, ma per un intimo richiamo al pensiero di Kierkegaard per cui solo nell'interruzione della temporalità dell'esistenza, indicata dal battito dell'orologio, può operarsi il miracolo), le parole di stupenda semplicità che si scambiano i due personaggi e che sintetizzano mirabilmente i motivi fondamentali della spiritualità del film: i figli, l'amore, la vita, la fede.

Del tutto diversi sono quindi il significato e la poetica dell'opera letteraria di Munk e del film di Dreyer. In quest'ultimo, confinati in secondo piano i motivi meramente ambientali e sottilmente teologici, ciò che preme all'autore è il problema della fede, sentita come una necessità ineliminabile dell'esistenza. La perfetta descrizione psicologica dei personaggi, in una narrazione densa di notazioni minute sempre puntuali e precise, costituisce il substrato umano sul quale il dramma si manifesta con improvvisa violenza. Ogni figura ha una sua intima necessità e significazione, e se talune, come Johannes o Inger o il vecchio Morten, assumono maggior risalto, ciò serve perfettamente ad equilibrare i diversi piani drammatici. I personaggi meno approfonditi sono, come si è detto, quelli della famiglia di Peter, ma la loro necessità nasce quasi di riflesso, in funzione di uno svolgimento tragico in cui essi finiscono puntualmente con l'inserirsi. Tale svolgimento vive su una eccellente costruzione strutturale, che se ha qualche battuta di stanchezza e qualche lieve cedimento nella parte centrale, dopo le stupende sequenze iniziali, si ravviva di profondo impeto drammatico nell'improvvisa apparizione della morte. Da quel momento la lentezza ritmica del film assume una solennità tragica disperata, e una dolorosità di accenti in cui pur vibrano gli echi di una speranza nascente dalla fede: e in un progressivo incalzare drammatico il film culmina nella prodigiosa sequenza del miracolo di cui si è detto. In essa, mentre da un lato Dreyer riafferma la necessità per l'uomo di una fede senza condizioni e senza limiti, dall'altro sottolinea l'assoluta libertà di scelta di esso: nella drammatica alternativa è sospesa tutta l'esistenza dell'uomo, ma i personaggi di *Ordet* sembrano alfine aver conseguita la scelta autentica. Ed essi guardano alla vita con una speranza nuova in cui la problematica ansiosa sembra alfine risolversi in una serena accettazione.

SHUZENJI MONOGATARI

(Racconto di Shuzenji o La Maschera e il Destino)

di NOBORU NAKAMURA

Origine: Giappone, 1955 - *Produzione*: Kiyoshi Takamura - *Soggetto*: basato su un dramma di Kido Okamoto - *Sceneggiatura*: Tosho Yasumi - *Regia*: Noboru Nakamura - *Fotografia (in Eastmancolor)*: Toshio Ubukata - *Musica*: Toshiro Mayozumi - *Attori*: Teiji Takahashi, Minosuke Bando, Chikage Awashima, Keiko Kishi, Akara Yamanouchi, Daisuke Kato, Mitsuko Kusabuye, Shizuye Natsukawa, Eijiro Tono, Eijiro Yanagi.

Inizio del 13° secolo, nella città di Kamamura. Il giovane e fiacco Yoriié, « shogun » o feudatario del luogo, si vede insidiato il trono dal nonno Tokimasa, ambizioso primo ministro che si vale dell'appoggio della regina madre, Amamidai. Tokimasa ha ordinato la maschera del proprio volto al vecchio scultore Yashao, che dalla lontana provincia di Izu viene alla capitale per consegnare l'opera. Per via una freccia scagliata per errore spezza in due la maschera, che viene consegnata a Tokimasa, in tali condizioni, dal generale Iki, suo nemico, il quale accompagna il dono con parole di malaugurio.

Furioso, Tokimara fa uccidere Iki, e manda in esilio Yoriié insieme alla moglie Wakasa, figlia del generale ucciso, la quale muore durante il viaggio. Yoriié si stabilisce nella provincia di Izu, dove conosce lo scultore e gli ordina anche lui la propria maschera. Yashao Tarda la consegna, provocando le impazienze del giovane esiliato: la ragione del ritardo è che lo scultore non riesce a dar vita e espressione alla maschera, la quale appare inerte e fredda come quella di un morto. Ma ecco che Yorié, decisosi finalmente ad ascoltare le esortazioni dei suoi fedeli, si accinge a marciare alla testa di un esercito contro l'usurpatore. Questi manda dei sicari che una notte, penetrati nell'abitazione del giovane, la mettono a ferro e fuoco e trucidano il principe esiliato. Il suo destino era già fissato nella maschera inerte e senza vita scolpita da Yasha.

In occasione di altri film giapponesi avemmo occasione di notare che un pericolo spesso presente in essi, anche se mascherato dalla dignità ieratica degli interpreti, dalla magia del gusto figurativo, dalla estrema accuratezza della ricostruzione am-

bientale, era costituito da una evidente inclinazione a una ricerca di effetti emotivi violenti piuttosto facili, a colpi di scena e ad effetti spettacolari facenti presa su elementi plateali di schematica ed ovvia umanità. Nelle opere minori, pur attraverso atteggiamenti degnissimi, il cinema giapponese finiva con l'avvicinarsi al clima della narrativa di appendice con tutte le sue convenzioni e con la sua superficialità e genericità. Quella stessa dignità formale di cui abbiamo dato atto ai film giapponesi in genere, legittimava il dubbio di essere pertinente al mondo e alla civiltà dell'estremo oriente piuttosto che ad un cosciente impegno stilistico di un autore, e v'è da chiedersi pertanto in che misura concorresse nel giudizio positivo quell'equivoco, cui accennava Eliot, di scambiare il giudizio su una civiltà con quello su un'opera individuata e concreta. Questo film offre una occasione evidente di una possibilità di simili equivoci: poiché le qualità di estrema raffinatezza formale di certi interni cui il colore presta uno splendore violento e che le scenografie stilizzate accendono di fantasiosa suggestione, la preziosità, il fasto e il gusto dei costumi feudali del XIII secolo, l'incanto di talune misteriose tonalità del commento musicale, sono fattori che probabilmente sono da attribuirsi al gusto e alla cultura di un mondo piuttosto che alla coerente scelta stilistica del regista Nakamura, valentemente coadiuvato dall'operatore Agata. Autorizza un tale dubbio la constatazione che, esaminato nel suo complesso, il film manca di un equilibrio stilistico in quanto la preziosità fastosa dei costumi non aderisce alle necessità drammatiche della vicenda ma anzi vi rimane estranea quasi elemento genericamente folcloristico; la lenta solennità mimica degli interpreti non coincide con un approfondimento del carattere dei personaggi schematicamente delineati e drammaticamente irrisolti; la miniaturistica preziosità figurativa degli « interni », di un'impronta tra culturale e fantastica, stride con un certo facile realismo degli « esterni » in cui l'unico elemento di suggestione è il biancheggiare lontano della cima del Fuji. Il risultato è infatti quello di una estrema lentezza narrativa, che non può essere identificata con la consueta minuziosità orientale, che contrasta con la violenza dei colpi di scena e il grande numero di avvenimenti della struttura del film. Nel quale raramente la scelta da parte dell'autore degli elementi visivi e sonori dell'inquadratura, sia interni che esterni, puntualizza precisi significati espressivi al di là di esigenze formalisticamente preziose, e nel quale il ritmo del montaggio raramente riesce a far dimenticare la stanchezza della programmatica aderenza

al testo teatrale di Okamoto da cui il film ha avuto origine. Esso ha reso piú dinamiche e violente certe azioni ricche di movimento, ma non ha sostanzialmente variato lo schema drammatico dell'opera teatrale: dal che una estrema lentezza narrativa che non coincide però con un preciso approfondimento dei caratteri, generici e superficiali. Tutte le convenzioni del teatro « kabuki », pesante simbolismo di molti elementi, fantasiosità degli atteggiamenti degli interpreti, sottili suggestioni musicali, costumi scene e fondali stilizzati, non trovano quindi nel film una conveniente giustificazione e restano come interessanti documenti di una cultura. A vivificare la quale, per conferirle un interesse umano e una intensità drammatica, mancano nel film la convinta partecipazione dell'autore ai conflitti dei personaggi e la strutturazione di essi in un preciso disegno. Nonostante la minuziosità descrittiva e la cura della ricostruzione ambientale il film ha infatti spesso un tono generico e casuale e gli avvenimenti drammatici succedono non per intima necessità ma per esigenze di ordine spettacolare. Il che finisce col negare all'opera anche un autentico valore culturale.

YANG KWEY FEI

(Yokihi)

di KENJI MIZOGUCHI

Origine: Giappone, 1955 - *Produzione*: Daiei - *Produttori*: Masaichi Nagata, Run Run Shaw - *Soggetto e sceneggiatura*: Matsutaro Kawaguchi, To Chin, Yoshikata Yoda, Masashige Narusawa - *Regia*: Kenji Mizoguchi - *Fotografia (in Eastmancolor)*: Kohei Sugiyama - *Tecnico del colore*: Tatsuyuki Yokota - *Scenografia*: Hiroshi (Ko) Mizutani - *Musica*: Fumio Hayasaka - *Consulenza storica*: Lu Sihau - *Attori*: Machiko Kyo (*Kwei Fei* o *Yokihi*), Masayuki Mori (*Huan Tsung* o *Genso-Kotei*), So Yamamura (*An Lu-shan* o *Anrokuzan*), Sakae Ozawa (*Yang Chao* o *Yokokuchu*), Eitaro Shindo (*Kao Li-hsi* o *Dorikishi*), Isao Yamagata, Yoko Minamida, Noboru Kiritachi, Chieko Murata, Michiko Ai, Tatsuya Ishiguro, Haruku Sugimura, Bontaro Miake.

L'imperatore Genso della dinastia cinese dei Tang, sconfortato per la perdita della moglie che amava teneramente, cerca di lenire il do-

lore componendo musica. Inutilmente i suoi cortigiani gli presentano le più belle donne del paese: i sentimenti di Genso non cambiano.

Il soldato Anrokuzan, toccato dalla bellezza selvaggia della giovane Gyokkan, che presta servizio nella cucina della famiglia Yo, parla un giorno di lei a Koriki, sovraintendente alle dame di corte, il quale, cambiandole il nome in Taischin, la fa assumere a corte e la educa alla perfezione.

Taischin, suonando un giorno una composizione dell'imperatore sui fiori di prugno, si fa notare da Genso e ne diviene la favorita. All'imperatore sembra che ella somigli alla moglie morta e in lui rinasce l'amore. Anche Taischin è presa da pietà per il dolore dell'imperatore e per confortarlo lo conduce in città ove si svolge una festa. Travestiti anch'essi prendono parte alla libera gioia popolare. In cambio dei favori di Taischin, Genso nomina primo ministro il cugino di lei Yokokuchu e colma di incarichi e di preferenze la famiglia di Yo. Ciò genera malcontenti e invidie: Anrokuzan, insoddisfatto di quanto ha ottenuto, riesce un giorno a indurre Taishin, divenuta principessa Yokihi, a scappare nel territorio da lui governato. Genso, facendola tornare presso di sè, suscita un moto di ira popolare, e di ciò approfitta Anrokuzan per scatenare una rivolta contro l'imperatore. I ribelli presto conquistano tutto il paese e l'Imperatore, abbandonato da tutti fuorché dalla sua bella Principessa, è costretto ad abdicare e ad andarsene in esilio.

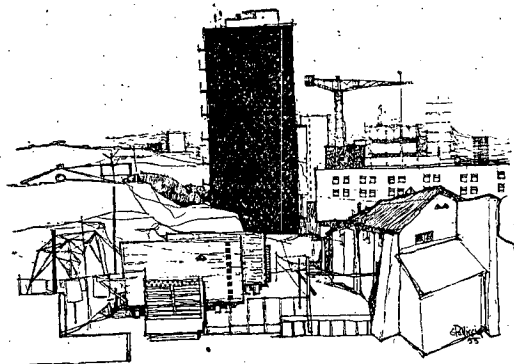
Il film si chiude con una visione di Genso, che ormai vecchio e prossimo a morire ode la voce della sua bella Principessa che lo chiama e gli ricorda le cose più belle del loro fatale amore.

Della coerenza stilistica di Mizoguchi, in un esame complessivo delle opere a noi conosciute, da *La vita di O' Haru* a *Ugetsu Monogatari* a *Yang Kwei Fei*, non è possibile dubitare: pur attraverso taluni squilibri imputabili prevalentemente a una eccessiva lentezza ritmica ed a concessioni retoriche e moraleggianti, è evidente che gli elementi del suo mondo sono chiari e precisi e che essi trovano puntuale espressione nell'uso di certi elementi del linguaggio secondo particolari intenzioni ed esigenze. Se per stile s'intende quindi la costante presenza di un criterio normativo di scelta nell'espressione dell'opera, è evidente che gli elementi di un tale criterio sono facilmente individuabili in tutte le opere di Mizoguchi: la costante mortificazione della vana ricerca di beni ed onori nella esistenza terrena, la continua presenza dei morti nella vita dei vivi come termine di comunicazione con l'al di là, la religiostà anche inconscia dei personaggi e il loro inutile dibattersi contro un destino triste più che crudele, sono elementi addirittura ricorrenti in tutte le opere di Mizoguchi, espressi in termini di un linguaggio lento e pacato, straordinariamente sensibile al gusto figurativo e agli effetti sonori, in cui i movimenti dei

personaggi assumono una dolorosità solenne e ieratica. Inoltre il vivissimo senso storico dell'autore, attento all'indagine e alla descrizione ambientale di addirittura minuziosa evidenza, permea tutte le sue opere di una significazione culturale quanto mai importante, che si innesta sulla maturità stilistica per arricchirla di nuove prospettive e dimensioni.

In *Yang Kwei Fei,* Mizoguchi si è valso di un elemento, il colore, non presente nelle precedenti opere, e il suo uso costituisce l'autentica rivelazione del film: poiché mai forse, in tutta la storia del cinema, il colore aveva assunto una cosí assoluta aderenza alla immagine e un tale splendore figurativo, al di fuori di ogni infatuazione pittorica. Il pericolo costantemente presente nell'uso del colore nel cinema, oggi che ormai la sua perfezione tecnica è un fatto scontato, consiste essenzialmente nell'indurre l'autore a considerare il colore qualcosa di disgiunto dalle immagini, con finalità e significati autonomi. Da ciò l'equivoco del simbolismo cromatico, quasi sempre ovvio e pleonastico, del pittoricismo, destinato a risolversi in narcisismi formali. Le opere piú significative per l'uso del colore nella storia del cinema non sono del tutto immuni da tali equivoci. Mizoguchi li ha abilmente evitati entrambi, conferendo alle immagini di questo film uno splendore da miniatura in cui è presente tutto un gusto e una tradizione pittorica, addirittura tutta una civiltà, assimilate però in modo compiuto e perfetto. Ciò evita all'autore di decadere in formalismi di maniera e anche le inquadrature che piú risentono di ambizioni figurative, come quella indimenticabile di apertura della passeggiata del re in giardino o quelle in esterno notturno dei soldati in rivolta, presentano sempre una assoluta funzionalità e necessità di tutti i loro elementi. Il colore è sempre parte assolutamente integrante delle immagini, anzi è di esse la sostanza stessa al punto che non sarebbero pensabili se non in quella forma e con quei colori: e il risultato è tanto piú stupefacente se si pensa che raramente i colori avevano assunto nel cinema una cosí dichiarata irrealtà, e che il loro splendore e la loro funzione sono del tutto affrancati da esigenze di ordine naturalistico. Per raggiungere tali risultati Mizoguchi si è valso non tanto della luce colorata, elemento largamente usato ad esempio da Huston in *Moulin Rouge,* ma ha preferito ricostruire tutti gli ambienti in teatro di posa e colorare direttamente gli elementi stessi: ovviamente ne è nata una tavolozza dai colori meno sfumati e con luce meno diffusa, eccetto che negli esterni notturni, in cui le brillanti campiture, nitide e precise, identificano un gusto figurativo tipico della pit-

tura giapponese. Il prodogioso equilibrio dei toni cromatici, i cui accordi (verde-rosa, giallo-marrone, giallo-viola, rosso-azzurro) richiamano certi orientamenti dell'arte orientale particolarmente nelle porcellane (la scena della vestizione dopo il bagno sembra tratta da un « Canton-famglia rosa »), e l'assoluta aderenza di essi al tono emotivo della vicenda, evitano d'altra parte a tali ricerche di risolversi in fatti formali e le rendono coefficienti stilistici assolutamente aderenti al dramma dei personaggi. In piú l'elemento cromatico vive in indispensabile connessione con quello scenografico e con i costumi la cui preziosità e accuratezza concorrono alla nascita di un'atmosfera storica assolutamente puntuale e definita fin nei minimi dettagli ambientali. Ciò evita all'autore il pericolo di una genericità ambientale in senso storico che avrebbe inevitabilmente danneggiato le sue possibilità di comunicazione, e conferisce ad essa una importanza notevole anche sotto il profilo meramente culturale. Il film non è immune da difetti: l'insufficiente approfondimento nei personaggi di contorno ai due principali; l'eccessiva lentezza ritmica di alcuni momenti, con una prevalenza di elementi dialogici in un decadere della funzionalità dell'immagine; la gratuità di talune soluzioni narrative, a volte importanti, rese soltanto attraverso il « narratage »; lo stentato inizio e l'inutile colloquio finale. Ma anche a tutti questi fattori negativi può rinvenirsi una ragione e una giustificazione: la lentezza ritmica di montaggio che trova puntuale riscontro nei continui lenti e studiatissimi movimenti della camera e nel misurato muoversi dei personaggi, è l'elemento che conferisce al film l'incanto di una solennità talora eccessiva ma sempre di estrema dignità; la genericità e la superficialità dei personaggi di contorno, come il ricorso eccessivo e facile al « narratage », nasce dal concentrarsi dell'interesse dell'autore quasi esclusivamente sulla storia d'amore, narrata con una sobrietà di accenti e con una intensità di sentimento esemplari; l'inutile dialogo finale con la principessa morta è riscattato dalla stupenda invenzione di quello scoppio lieto di risa, situato su un movimento rivelatore della camera, che chiude il film. Perciò se esso è intessuto su troppi avvenimenti e personaggi, molti dei quali risolti sbrigativamente, la sua unità stilistica ne è compromessa soltanto parzialmente, per la continua presenza di una partecipazione vivissima dell'autore. Cosí anche gli squilibri strutturali sono parzialmente riscattati dall'evidenza con cui l'autore pone in secondo piano ogni altro elemento che non sia la storia dell'amore della principessa per il suo re. Meno unitario e meno armonioso di *Ugetsu*

monagatari, ma piú intenso e sobrio e serrato di *La vita di O' Haru,* il film va accettato come una vicenda raccontata allusivamente, in una successione di « momenti » idealmente collegati. Del prodigioso gusto figurativo si è detto, e di come esso si saldi alla cadenza ritmica del film può giudicarsi dalle stupende dissolvenze monocolori. Né meno suggestivo è il commento sonoro tutto intessuto di sottili echi lontani. La sequenza della morte della principessa data attraverso il dettaglio delle pantofole, scoperte dal manto, a fianco delle quali cadono i gioielli, è un brano illustre da antologia.

IL BIDONE

di FEDERICO FELLINI

Origine: Italia, 1955 - *Produzione*: Titanus - *Soggetto e sceneggiatura*: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli - *Regia*: Federico Fellini - *Fotografia*: Otello Martelli - *Scenografia e costumi*: Dario Cecchi - *Musica*: Nino Rota - *Attori*: Broderick Crawford, Giulietta Masina, Richard Basehart, Franco Fabrizi, Irene Cefaro, Alberto de Amicis, Lorella De Luca, Sua Ellen Blake, Xenia Valderi, Giacomo Gabrielli, Mario Passante, Lucietta Muratori.

Augusto, Picasso e Roberto sono tre esperti nell'arte del " bidonare ", cioè di gabbare il prossimo.

Siamo in Maremma ed i tre, vestiti da sacerdoti, iniziano coll'estorcere una somma a dei contadini con la scusa di dire alcune messe in suffragio d'un morto; seguitano poi a carpire danaro ad altra povera gente che vive in baracche promettendo l'assegnazione di case. In ultimo truffano alcuni distributori di benzina vendendo loro dei cappotti vecchi rifatti a nuovo.

Alla fine dell'anno si riuniscono tutti assieme nella casa di un ex " bidonista ", favolosamente arricchito e dedito ora ad affari di alta levatura. E' in quest'occasione che la moglie di Picasso scopre con terribile amarezza qual'è la vera vita del marito.

Un giorno Augusto, passeggiando per Roma, incontra sua figlia; la ritrova improvvisamente cresciuta, una studentessa con chiari propositi per un avvenire onesto. Preso da tenerezza paterna egli la porta con sé a cena e poi al cinema. Ma qui trova un suo ex compare defraudato che lo smaschera e lo fa arrestare. Piú che la prigione lo umilia profondamente la perdita della stima della figlia. Ma una volta libero egli riforma la banda (con altri complici, perché non ha piú ritrovato quelli di prima: Roberto si è trasferito a Milano e Picasso ha dato un addio alla triste attività di truffatore) e ripete il trucco dei falsi preti in un'altra località; questa volta però è preso dal rimorso. La vista di una ragazza paralitica gli richiama il ricordo della figlia: egli decide di tenere per sé il denaro truffato, e finge di averlo restituito ai contadini: ma gli altri compari non sono dello stesso parere. Vengono alle mani, Augusto sfugge ma cade malamente e si spezza la colonna vertebrale; gli altri gli tolgono il danaro e l'abbandonano. Augusto, dopo lunghe ore di delirio, muore, scontento della propria inutile e sciagurata esistenza.

Fellini è indubbiamente uno degli autori italiani maggiormente impegnati, se non addirittura il piú impegnato, in questi ultimi anni. Le sue opere, da *I vitelloni* a *La strada* e a questo *Il bidone,* sono la testimonianza di una ansietà intima di ricerca di un dolorosa macerazione interiore, il cui valore etico non può essere sottaciuto. La negatività della prospettiva di Fellini nei confronti dell'esistenza, della sua impossibilità a sollevarsi dal fango in cui è gettata, della sua incapacità ad assumere con viva coscienza un impegno etico che ne riscatti le incongruenze e le deviazioni, si è andata facendo via via piú decisa e categorica dall'ambiguo finale, illuminato però di speranza, di *I vitelloni* alla accettazione di una condanna inevitabile che chiude *Il bidone.* Ma insieme ad un tale accresciuto pessimismo dell'autore si avverte un'intensificata ansia spirituale, un'imperiosa ricerca e tensione verso i valori spirtuali dell'esistenza, uniche possibilità per essa di evadere dalle strettoie di una contraddizione continua ricercando nel suo fondamento ontologico la via di una possibile salvazione. Una tale possibilità assumeva in *La strada,* pur nel doloroso tormento dei personaggi, una concretezza viva e il finale, pur con le riserve di ordine stilistico che effettuammo all'uscita del film per una insufficiente giustificazione dell'evoluzione del personaggio centrale, lasciava chiaramente intendere la fede dell'autore in una possibilità di rivelazione, improvvisa ed autentica, della insopprimibile presenza di un principio spirituale ed eterno nell'esistenza. *Il bidone* è, sotto questo profilo, piú decisamente negativo: la salvazione di uno dei personaggi di contorno, anche se chiaramente enunciata, è scarsamente convincente oltre che motivo di secondaria importanza, prevale invece la condanna irrevocabile del personaggio centrale che, pur illuminata pallidamente da un barlume di acquisita coscienza della propria spiritualità, conclude tragicamente il film: incoscienti della loro dispersione o incapaci a reagirvi, i personaggi di Fellini soggiacciono al loro destino in una dolorosità viva di echi angosciati. Ciò che salva il dramma del personaggio centrale del film da un nullismo addirittura sartriano è appunto la coscienza che egli ha della propria banalità, e quindi della giustezza di una condanna che soltanto nel finale si illumina di un aspetto catartico; la stanchezza morale, progressiva e divoratrice, è l'elemento essenziale di esso, ciò che lo inaridisce e lo consuma fino a fargli tentare una evasione e una ribellione impossibili, in cui l'autenticità di un motivo etico, aiutare la propria figlia, è largamente inquinata da motivi del tutto inautentici: ed è proprio questa sua intima confusione a costituire lo stimolo

di piú profonda pietà per il suo tragico destino. Esaminato sotto un tale profilo, di rigore contenutistico, *Il bidone* segna un punto di vantaggio nei confronti di *La strada*: piú chiuso intorno al dramma dei personaggi, esso non indulge in divagazioni letterarie e in sbavature retoriche. Purtroppo, a fronte di tale pregio di una maggiore coerenza tematica, stanno numerosi difetti del film che ne turbano considerevolmente l'intensità espressiva, rendendo sovente confuso e contorto il dramma dei personaggi e soprattutto vietando ad esso di assumere una conveniente e persuasiva evoluzione. Gli errori del film sono fondalmente due, uno di impostazione generale e l'altro di dinamica drammatica. L'autore ha infatti evidentemente esitato a lungo tra due alternative: se svolgere la narrazione in tono umoresco, in cui il dramma intimo dei personaggi fosse visto e sentito per linee indirette e per accenti sottintesi, oppure conferire ad essa un piglio decisamente tragico dai conflitti aspramente impostati e di dichiarata dolorosità. Da ciò nasce l'evidente squilibrio tra la prima parte del film, dall'andatura svagata e allusiva in cui i « bidonisti » richiamano apertamente i « vitelloni », e la seconda in cui l'incomprensione e la solitudine dei personaggi e la dolorosità di accenti, sono decisamente vicini a *La strada*. Tale incertezza genera implicitamente la seconda: una difficoltà d'avvio alla vicenda drammatica del film e una sostanziale assenza di una dinamica della condizione umana dei personaggi: essi sono infatti presentati in una situazione che non ha una sufficiente curva evolutiva; fatta eccezione per il personaggio centrale, la cui psicologia e progressiva stanchezza sono rese con precisa gradualità di accenti, anche se in modo spesso allusivo e indiretto, gli altri mancano di una sostanza drammatica che ne ravvivi l'umanità e renda i loro casi funzionali e necessari. A causa di tale deficienza dei personaggi, quindi, risulta evidente, nei loro confronti, il richiamo mnemonico a quelli di *La strada* e di *I vitelloni* aggravato da continui motivi comuni (la brutta sequenza della passeggiata notturna nel paese; l'accenno alla prostituta di paese; lo stesso finale, pur notevole per intensità drammatica anche se eccessivamente insistito), e a causa di ciò l'autore è portato a sbarazzarsi sbrigativamente di alcuni personaggi, pur essenziali (la giovane coppia, il « mantenuto »), per accentrare la narrazione intorno a quello principale. Permane inoltre nel film la consueta deficienza di Fellini nell'attingere un ritmo unitario di racconto: i vari episodi, che illustrano la vita dei bidonisti, sono soltanto esteriormente legati e appaiono eccessivamente insistiti: la sequenza nel tabarin, con belle notazioni ambientali sulla gelida anonimità

del luogo; quella della truffa alla borgata, dal ben descritto sfondo di desolata povertà ma dal soverchiante elemento sonoro; quella della festa dei « bidonisti » di prodigiosa perizia linguistica e ricchissima di notazioni acute; quella della truffa ai distributori di benzina, sono tutte eccessivamente lunghe ed insistite, quasi fosse mancata all'autore (probabilmente a causa dell'affrettato approntamento del film) una prospettiva coerente e armonica delle proporzioni dei vari brani dell'opera. E' probabilmente a causa di questo sostanziale difetto di struttura e di racconto, spesso disperso in divagazioni marginali, che Fellini ha sentito la necessità di rinvigorire il conflitto del personaggio centrale con l'elemento dell'amore per la figlia che è però troppo sommariamente enunciato, anche se la scena del pranzo è ricca di umanità e di dolorosa tristezza, e che, anche nell'episodio del cinema, denuncia la pura natura convenzionale. A fronte di tali errori del film stanno momenti eccellenti in cui l'estro dell'autore perviene con numerosi mezzi ad attingere una intensa emotività; lo stupendo attacco dell'inquadratura del bimbo proteso alla conquista del premio sull'albero della cuccagna con quello del volto del personaggio che lo guarda tristemente; l'eccellente sequenza del « rotor », trasceso in un simbolo di inferno di sartriana memoria; la stupenda sequenza del colloquio con la paralitica in cui l'ansia interiore del protagonista e la sua accresciuta stanchezza (significativo il contrasto del suo atteggiamento durante i due colpi di « tecnica » analoga) trovano puntuale espressione nell'intensità delle immagini, nel desolato sfondo ambientale, e nella dolorosa eco delle parole; la sequenza dell'uomo morente, con l'unico rimprovero per quell'inutile effetto granguignolesco dello sbocco di sangue, in cui l'arrancare lento e disperato dell'uomo solo, sulla desolata pietraia, attinge una profonda intensità drammatica che ha soluzione nell'inquadratura dei bambini che si allontanano. La efficacia espressiva di tali momenti rende piú amaro il rimpianto per gli errori del film, aggravati da una inadeguata prestazione degli interpreti: ché se Crawford è indubbiamente efficace, anche se in qualche momento un po' generico, Basehart e la Masina sono molto piú modesti, mentre Fabrizi ricade nell'ormai consueto cliché. Peccato, anche perché la accresciuta maturità di linguaggio del film, palese nella maggiore omogeneità di piani nei confronti delle precedenti opere dell'autore e in piú vivo risalto di un preciso gusto figurativo, autorizzano a credere nelle straordinarie possibità di Fellini. Al quale, a fronte di una lode per cosí notevole impegno nella realizzazione di opere davvero inconsuete in un

cinema dominato da interessi commerciali, rimproveriamo soltanto talune insistenze su elementi di ordine scandalistico (lo spogliarello, la prostituta, il mezzano, ecc.) che avrebbero potuto essere eliminati senza danno per la coerenza dell'assunto della opera.

AMICI PER LA PELLE

di FRANCO ROSSI

Origine: Italia, 1955 - *Produzione*: Cines, 1955 - *Produttore*: Carlo Civallero - *Soggetto*: Ottavio Alessi, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Ugo Guerra, Franco Rossi - *Sceneggiatura*: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Giandomenico Giagni, Ugo Guerra, Franco Rossi - *Regia*: Franco Rossi - *Fotografia*: Gabor Pogany - *Scenografia*: Franco Lolli - *Costumi*: Maria Baroni - *Musica*: Nino Rota - *Montaggio*: Otello Colangeli - *Attori*: Geronimo Meyner (*Mario*), Andrea Sciré (*Franco*), Luigi Tosi (*il padre di Mario*), Vera Carmi (*la madre di Mario*), Carlo Tamberlani (*il padre di Franco*), Paolo Ferrara (*il Prof. Martinelli*), Marcella Rovena (*la professoressa d'inglese*).

Mario e Franco frequentano la stessa classe e, dopo una iniziale ostilità, diventano amici; Mario — figlio di brava gente della piccola borghesia (il padre fa il pittore, ma non ha atteggiamenti da « bohêmien ») — si vanta spesso, di fronte alle compagne di scuola, di essere un asso della vespa; queste, incredule, un giorno lo mettono alla prova. E' Franco, con un abile intervento, a salvare l'amico da una pessima figura.

Ma col tempo l'amicizia dei due deve sopportare dure prove; il padre di Franco, che è un diplomatico, deve partire per il Medio Oriente e vuol condurre con sé il ragazzo; è Mario che dopo tante preghiere riesce a convincere il genitore a lasciare il figlio in casa sua.

L'amicizia è salva, ma una nube improvvisa appare all'orizzonte: il campionato scolastico di corsa campestre. I due amici vi partecipano e la gara sportiva si tramuta per Mario, che contava sulla vittoria, in una vera e propria umiliazione. Franco arriva primo e l'amico, geloso, l'accusa di slealtà. Nessuno crede alle sue parole poiché Franco è conosciuto soprattutto per la sua correttezza; allora Mario accecato dal risentimento, offende l'amico, sia pure senza volerlo, nella sua cosa piú cara: il ricordo della madre morta. Franco, profondamente colpito

e dolente, decide di partire col padre; Mario pentito raggiunse l'aeroporto mentre l'aereo si leva in volo. Il rombo dei motori soffoca il suo grido disperato: — Franco perdonami...

La storia del cinema non offre di certo esempi numerosi di film ispirati, con qualche calore e significato, alla vita dei fanciulli. Le poche opere che hanno tratto spunto da essa, e ne hanno offerto conferma anche le altre due presentate alla Mostra, assumono un tono pesantemente didascalico e didattico o decadono nel piú vieto convenzionalismo. Caramellosi e convenzionali i film sui fanciulli rivelano quasi sempre una sostanziale mancanza di approfondimento dei motivi umani che costituiscono l'essenza del loro mondo complesso, e preferiscono ricadere sui vieti « clichés » di caratteri standardizzati e di convenzionali sentimenti. Lode quindi al giovane Rossi per aver dato vita con questo *Amici per la pelle* al racconto fresco e vivo della nascita e della fine di un'amicizia tra fanciulli: e lode soprattutto per aver evitato le facili suggestioni retoriche che la materia poteva offrire, nonché gli inutili inserimenti nella vicenda di altri motivi superflui o forzati. L'aver evitata una qualsiasi storia d'amore, sia pure di fondo e collegata forzatamente ad una delle famiglie dei due fanciulli, e l'aver rinunciato ad una polemica, quanto facile e convenzionale, opposizione della condizione sociale di essi, sono meriti che devono essere riconosciuti all'autore. Il quale si è tenuto costantemente vicino al nucleo essenziale della vicenda, rinunciando ad ogni sollecitazione letteraria e ad ogni facile effetto, tutto teso a studiare ed approfondire, senza toni pedanti o enunciazioni programmatiche, le diverse condizioni umane dei due protagonisti. Ed è proprio l'opposizione, sobria indichiarata e tutta sottintesa ma sempre presente, di tali due condizioni umane, a permeare di una viva intensità emotiva la storia dei due fanciulli, evitandole di evadere nel bozzetto sia pur vivo e geniale. Non fosse per una insufficiente descrizione dei « background » familiari dei due protagonisti, per certi compiacimenti talora gigioneschi di uno dei due interpreti, e soprattutto per il finale decisamente sbagliato, il film avrebbe assunto ben altra importanza. Se infatti, come abbiamo detto, uno dei meriti essenziali della narrazione consiste proprio nell'essere costantemente vicina intorno alle due figure principali, ciò va inteso soltanto in senso rigorosamente strutturale, in quanto è ovvio che le due famiglie avrebbero dovuto, sia pure di scorcio, apparire chiaramente definite: viceversa esse sono estremamente generiche e convenzionali in tutti

i loro esponenti, i quali, nei brevi momenti in cui appaiono, non assumono mai una concreta umanità e sono soltanto pallidi fantasmi insufficienti a giustificare certi atteggiamenti e ragioni dei due protagonisti. Nei confronti dei quali il motivo del contrasto tra la pienezza della vita familiare dell'uno e la distratta freddezza di quella dell'altro, meritava di essere piú sottolineato e approfondito. Inoltre il senso di misura e di sorvegliatezza, che costituisce uno dei pregi essenziali del film, è talvolta turbato dalle compiacenze recitative di Meyner, interprete davvero eccellente insieme allo Scirè, che avrebbe dovuto talvolta essere tenuto a briglie piú corte (particolarmente nelle inquadrature in piano ravvicinato in cui eccessivi risultano taluni atteggiamenti mimici). Ma l'errore fondamentale del film, quello che ne compromette irrimediabilmente l'equilibrio stilistico, è la stanchezza ritmica e la sciattezza del finale, anzi dei due finali del film, che sono entrambi chiaramente sbagliati. Benché sia nostro costume evitare rigorosamente in sede ciritica illazioni di ordine creativo, questa volta l'eccezione è motivata dal fatto che il finale che il film avrebbe dovuto avere risulta con estrema chiarezza dalle premesse narrative e dalla struttura di esso: avrebbero infatti dovuto essere accelerati e stretti i tempi delle azioni successive alla vendetta di uno dei due amici, maggiormente sottolineando il carattere semi-involontario dei suoi drammatici sviluppi, e il film avrebbe dovuto concludersi con l'arrivo all'aeroporto del fanciullo trafelato e disperato il cui richiamo doloroso è soffocato dal rombo dei motori dell'apparecchio in volo che porta lontano l'amico. Appare addirittura incredibile che l'autore non abbia compreso che questo era l'unico finale possibile, e sia caduto in sbavature e lungaggini letterarie in entrambi i due finali proposti, di cui il primo è del tutto sbagliato per ritmo e inconcludente, il secondo è chiaramente un compromesso.

Contro questi difetti, il film ha, come si è detto, pregi notevoli: anzitutto quello di una narrazione agilissima fresca e spontanea che, evitando facili effetti sentimentali, anche con immediatezza vivacità e spiccato senso di « humour », i caratteri e le vicende dei due protagonisti. Il film è ricchissimo di notazioni amene o divertenti, profuse a piene mani con un ritmo disinvolto e brillante, senza la minima insistenza, (la passeggiata del fanciullo che ha marinato la scuola è un esempio eccellente), e valorizzate da un dialogo sottile e puntuale anche se apparentemene facile e spontaneo. I rapporti tra i due fanciulli, e soprattutto il graduale crescere del loro affetto in cui uno di essi man-

tiene però una posizione sempre prevalente, sono resi con finezza di intuito psicologico e con un vivo intenso legame con l'ambiente. Ed infatti il mondo della scuola, pur se visto di scorcio, è vivo e preciso, in continua aderenza alla vicenda e alle reazioni dei fanciulli di cui giustifica taluni movimenti psicologici in modo essenziale. Taluni brani, come quello della festa o della corsa in vespa, sono addirittura pezzi di bravura in cui l'autore dimostra una padronanza, talvolta troppo esibita, dei mezzi di linguaggio. Il brano piú notevole del film è però quello della visita dei due fanciulli alla casa abbandonata: una sequenza in cui il tono frivolo del film si accende d'improvviso di una commozione intensa raggiunta con esemplare sobrietà di mezzi. Del resto la quasi costante aderenza dell'uso dei fattori espressivi al tono emotivo della narrazione costituisce uno dei segreti del film, soprattutto per il ritmo di essa: di una puntualità e di una stringatezza lodevole, eccetto, come si è detto, nel finale. Anche il commento sonoro, pur se talvolta un poco eccessivamente « romantico », non manca di una certa suggestione.

Un film di evidenti limiti quindi, ma gradevole pulito onesto e a tratti addirittura geniale: e se tali limiti nascono, come è nostro convincimento, da una deficienza di impegno, non di autenticità, dell'autore, v'è da attendere le sue prossime prove con vivo interesse.

LE AMICHE

di MICHELANGELO ANTONIONI

Origine: Italia, 1955 - *Produzione*: Trionfalcine - *Soggetto*: basato sul racconto « Tra donne sole » di Cesare Pavese - *Sceneggiatura*: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Alba de Céspedes - *Regia*: Michelangelo Antonioni - *Fotografia*: Gianni Di Venanzo - *Scenografia*: Gianni Polidori - *Musica*: Giovanni Fusco - *Attori*: Eleonora Rossi Drago (*Clelia*), Gabriele Ferzetti (*Lorenzo*), Valentina Cortese (*Nene*), Madeleine Fischer (*Rosetta*), Ettore Manni (*Carlo*), Franco Fabrizi (*l'ingegnere*), Ivonne Fourneaux (*Momina*), Anna Maria Pancani, Maria Gambarelli.

Clelia, che lavora in un'elegante casa di mode romana, è inviata a Torino per impiantare una filiale della ditta. Nella nuova città ella fa delle amicizie; Momina, intelligente e maligna; Rosetta, dolce e tri-

ste; Nene, scultrice e moglie dello scultore Lorenzo. Di Lorenzo appunto Rosetta finisce per innamorarsi, e pensando che il suo sia un amore senza speranza, tenta di suicidarsi. In quella circostanza Clelia la conosce e le due donne divengono amiche. Le altre amiche invece, per divertirsi, fanno in maniera che Lorenzo e Rosetta s'incontrino. Ma accade l'imprevecuto, fra i due nasce una relazione. Nene, accortasi della verità, soffre in silenzio e generosamente perdona alla rivale, offrendole sempre la sua amicizia. Ma Lorenzo, quando sa di aver perduto Nene, fa una tremenda scenata e confessa alle due donne di infischiarsene di entrambe e di amare solo la pittura.

Rosetta non resiste a quest'altra delusione e si uccide. Clelia grida il suo disprezzo a Momina e a tutti gli altri proprio nel giorno dell'inaugurazione dell'atelier; naturalmente viene licenziata. Trova conforto soltanto in Carlo, un giovane assistente ai lavori che ha conosciuto al suo arrivo a Torino; fra i due nasce l'amore. Ma proprio quando è decisa a seguire il giovane ella riaccetta il suo posto a Roma, che la padrona della sartoria, perdonandole, le restituisce.

L'ultimo colloquio fra lei e Carlo è triste: sanno che non possono incontrarsi poiché i loro mondi sono molto lontani l'uno dall'altro.

Autore di piglio decisamente moralistico, Antonioni ha ambiziosamente tentato in questo film una descrizione che suonasse condanna ad un certo mondo dell'alta società che non da oggi costituisce il suo ambiente preferito. Fin da *Cronaca di un amore,* e attraverso *La signora senza camelie* e un episodio di *I vinti,* Antonioni ha rivolto la sua indagine polemica verso l'alta società tendendo a denunciare la corruzione decrepita di essa e delle sue maniere di vita in dissoluzione. Ma, come già avemmo occasione di notare per i film precedenti, è proprio il giudizio dell'autore, elemento inscindibile dalla rappresentazione nel fatto artistico, che manca nelle opere di Antonioni, non consentendo di convalidare con un'intima ragione espressiva le brutture le deviazioni la ferocia l'egoismo il nihilismo morale dei personaggi e degli avvenimenti descritti. E' ovvio che l'arte, in quanto tale, non ha per obiettivo di tenere sermoni o di essere ad ogni costo e sempre educativa; che essa, secondo l'assioma di Eliot sulla poesia, non deve essere pedagogica o educativa « a priori » poiché se arte, in quanto risultato di un atto autentico, sarà « anche » pedagogica ed educativa per un soggetto che voglia e sappia porsi in concreto contatto con l'opera. Ma è evidente che una assoluta autenticità di atteggiamento dell'autore nell'atto creativo si pone come elemento fondamentale per il conseguimento di quella coerenza di stile senza la quale non può esistere arte. Ed è proprio l'autenticità di atteggiamento di Antonioni che deve essere posta in dubbio in un esame sereno delle sue

opere e particolarmente di *Le amiche*. I personaggi del film si dibattono senza via di uscita nel fango dell'esistenza di cui accettano senza lottare le brutture la vergogna l'onta: senza rimorsi e senza speranze, senza fede e senza illusioni, essi si trascinano stancamente in situazioni di cui sentono il peso e di cui intuiscono confusamente la banalità ma da cui sono incapaci di ogni reazione; perfino il personaggio di Clelia che avverte con maggior chiarezza degli altri l'infinita bassezza morale dell'ambiente in cui vive e la denuncia, finisce con l'accettarla come unica via possibile, perfino il personaggio della giovane si uccide non già per una impossibilità di affermare una propria coerenza etica ma per non riuscire vittoriosa in una lotta disumana in cui ogni sentimento di pietà è bandito. In questo assoluto agnosticismo etico, in questa totale anonimia morale, in questa voluttà esasperata di nullismo, dovrebbe consistere l'essenza e la condanna dei personaggi del film; ma tali elementi anche se programmaticamente enunciati, sovente in modo fastidiosamente scoperto con l'aiuto di un dialogo denso di pretensiosità letteraria ma spesso ovvio e banale, sono ben lungi dall'essere drammaticamente concretati. Il sartrismo di Antonioni, influenzato in modo evidente dal testo letterario di Pavese, si disperde nell'accumulare notazioni su notazioni, si frantuma nella descrizione ambientale, si irretisce in un andamento elusivo ed episodico che non riesce ad assumere la necessaria concretezza drammatica. Colti in una condizione umana di estremo avvilimento morale, i personaggi mancano di una dinamica interiore; ripiegati su se stessi in una stanchezza che data da sempre essi recitano dei ruoli senza viverne l'angoscia e il tormento. Tutto volto ad una indagine esclusivamente ambientale in cui l'esteriore eleganza e raffinatezza di un mondo siano posti in conflitto con l'intima aridità, l'autore finisce col perdere di vista l'essenza drammatica della propria opera, e appare piú spesso preoccupato del conseguimento di una vuota perfezione formale che non dell'intimo approfondimento della natura e della psicologia dei personaggi e dei loro conflitti. Dopo un inizio alquanto stentato, il film si disperde pertanto in notazioni marginali e polemiche che non pervengono nemmeno a una rigorosa critica di costume e, quando non cadono nella diatriba classista, sanno di caricatura senza averne il mordente e la sintesi. I personaggi finiscono cosî con l'apparire arbitrari e forzati e il loro dramma, frastagliato in una dispersione episodica, manca di equilibrio strutturale. Da ciò la retoricità gridata e tutta esteriore di certi momenti, come la scena falsa e assurda al risto-

rante o come l'incomprensibile requisitoria di Claudia che in quel mondo corrotto vive e che quel mondo finisce con l'accettare, da ciò l'improbabilità di molte situazioni, come la relazione tra il pittore e la giovane, assurda per l'atteggiamento costantemente passivo dell'uomo; da ciò la meccanicità di certe coincidenze e la gratuita subitaneità di certe soluzioni, particolarmente nel finale. Di tali incertezze e stanchezza dell'autore sono evidenti riprove i frequenti ritorni mnemonici del film: nella sequenza in riva al mare, astutamente giocata ma di evidente derivazione felliniana come del resto il personaggio dell'ingegnere; e soprattutto nei momenti in cui l'autore ricorda se stesso: i consueti amanti randagi per le strade umide di pioggia, la scena dell'incontro tra i due amanti e quella nella stanza d'albergo che cosí palesemente ricordano quelle analoghe di *Cronaca di un amore* particolarmente per la disposizione dei personaggi nel campo e per i movimenti della camera, il gusto di certe scenografie ricercate e inconsuete, e perfino il commento musicale. Il film ha notazioni acute, bagliori di intelligenza, profusione di perizia tecnica, ma ciò non basta a conferirgli una coerenza anche soltanto esteriore; anche le suggestioni di un sicuro gusto figurativo, sorretto da una ottima fotografia e da un'accorta composizione, di un modo di narrare fondato su un ritmo affidato prevalentemente ai movimenti della camera, di un dialogo intriso di preziosità letterarie e di un commento sonoro inconsueto, sono assai meno efficaci che in altre opere precedenti dell'autore: si avverte ormai una maniera raggelata in un clima rarefatto in cui i personaggi sono scaduti al ruolo di manichini. Non uno di essi conserva per tutto il film una intima coerenza e i loro avvenimenti risultano improbabili e gratuiti, come l'amore tra Clelia e l'assistente la cui incomprensione non può essere giustificata dalla sola risibile scena della ricerca dei mobili, o facilmente scontati, come il dramma della moglie del pittore. Il film ha i momenti migliori quando, abbandonata ogni intuizione programmatica, l'autore approfondisce l'umanità dei personaggi con piú studiosa ricerca come nella prima scena d'amore tra il pittore e la giovane, abilmente giocata in un accorto movimento combinato dei personaggi nel campo e della camera; o come nella scena della confessione la cui dolorosità trae motivo di aspro contrasto dallo sfarzo mondano che sembra vietare ogni intimità. Per il resto v'è nel film piú l'involucro del dramma che non il dramma stesso, piú un'esteriore concitazione che un sofferto « pathos »: e di ciò sembrano coscienti gli stessi interpreti, tutti

inadeguati (eccezion fatta per la Cortese di acuta e sobria sensibilità e con particolari negative per quel che riguarda Ferzetti) al troppo oneroso compito di conferire una credibilità ai gracili personaggi. Si direbbe che il film traduca puntualmente una condizione di disagio dell'autore, ad un tempo attratto e respinto da un mondo di cui individua la corruzione ma che non riesce sentitamente a condannare.

GLI SBANDATI

di FRANCESCO MASELLI

Origine: Italia, 1955 - *Produzione*: C. V. C. - *Produttore associato*: Antonio Pellizzari - *Soggetto*: Prando Visconti - *Sceneggiatura*: Francesco Maselli, Argeo Savioli, Prando Visconti - *Regia*: Francesco Maselli - *Fotografia*: Gianni di Venanzo - *Scenografia*: Gianni Polidori - *Musica*: Giovanni Fusco - *Attori*: Lucia Bosé, Jean Pierre Mocky, Antonia De Teffé, Isa Miranda, Leonardo Botta, Goliarda Sapienza, Marco Guglielmi, Giuliano Montaldi, Giulio Paradisi, Fernando Birri, Ivig Nicholson, Franco Lantieri, Mario Girotti, Bianca Di Toro.

Estate del 1943. Andrea, Carlo e Ferruccio, giovani di buona famiglia, vivono in campagna lontani dalla guerra. Nella villa dove passano i giorni giunge una volta una famiglia operaia di Milano che ha perduto la casa sotto i bombardamenti. Andrea conosce in tale occasione Lucia e a poco a poco se ne innamora profondamente malgrado ci sia una enorme di differenza di classe tra loro. Dopo l'armistizio si rifugia nella zona un gruppo di soldati italiani fuggiti da un treno che li trasportava in Germania. Andrea e Carlo si uniscono ai soldati e si danno alla macchia. Li segue anche Lucia. Ferruccio invece avverte della cosa il sindaco repubblichino del paese che a sua volta avverte il comando tedesco. Nel frattempo la madre di Andrea riesce a convincere il figlio a non abbandonarla. Andrea cerca di spiegare la sua decisione a Lucia ma questa si rifiuta di abbandonare i soldati italiani. Piú tardi giungono i tedeschi. Durante la sparatoria che ne segue, Lucia e uno dei soldati italiani perdono la vita mentre Andrea si abbandona alla disperazione per non aver seguito la donna amata.

In occasione dell'infelicissimo episodio di « Caterina » in *Amore in città* auspicavamo l'abbandono da parte dei giovani delle assurdi posizioni del film inchiesta, e il ritorno ad una più ricca e meditata indagine umana sia pure articolata sulle piú urgenti e scottanti questioni del nostro tempo e della nostra società. Con *Gli sbandati* Maselli sembra aver sentito l'esigenza di un ripensamento critico di un momento storico della vita italiana, e indubbiamente con serietà di impegno egli a tale indagine si è posto cercando di permearla nel contempo di una viva intensità umana. Pur tenendo nel dovuto conto e apprezzando lo sforzo notevole di un autore esordiente, è doveroso riconoscere che *Gli sbandati* è un'opera fondamentalmente sbagliata che soltanto nel finale attinge una certa intensità emotiva. Ciò è da attribuirsi in parte alla scarsa esperienza dell'autore nell'uso dei mezzi del linguaggio, in parte ad una sostanziale deficienza di approfondimento della condizione umana e psicologica dei personaggi. Il modo di narrare di Maselli è infatti spesso balbettante e sommario: l'autore manca di una capacità di sintesi e, disperdendosi in notazioni minute o generiche, perde di vista gli elementi essenziali della vicenda. Da ciò un andamento frammentario e episodico della narrazione, una fragilità di struttura del racconto, i cui diversi capitoli sono frettolosamente o arbitrariamente collegati, una superficialità di indagine dei personaggi e di una società, che oscillano tra la caricatura e la macchietta ma non appaiono mai sottoposti ad una precisa e serrata critica di costume. Manca infatti sostanzialmente la precisazione dell'ambiente della ricca borghesia, che dovrebbe costituire la premesa all'attuarsi del dramma e al tempo stesso il clima storico della vicenda. I personaggi sono sommari e retorici, forse anche a causa degli scadenti interpreti (tra cui la Miranda è del tutto inadatta al ruolo e Mocky è di addirittura irritante inespressività), e la fondamenale deficienza in essi di ogni impegno etico nel prendere coscienza del tragico momento storico, è resa attraverso motivi convenzionali e scontati, o « boutades » che evadono da una studiosa ricerca. Né piú efficace è la descrizione del paese o degli sfollati, generici e di maniera, con l'unica eccezione del personaggio della giovine che è il più costruito drammaticamente. Da una cosí generale deficienza strutturale nasce la provvisorietà di molti sviluppi drammatici insufficientemente preparati o sommariamente giustificati: l'amore tra i due giovani risulta infatti retorico e arbitrario; e addirittura farsesco il tradimento atroce da parte dell'amico di famiglia. Si avverte in Maselli la contemporanea influenza di Antonioni e, piú alla lontana,

di Visconti: ma del primo gli manca l'acutezza, sia pur frammentaria, di indagine, e del secondo l'ampiezza di respiro storico e il substrato culturale. Nel film sono individuabili brani seriamente impegnati la cui tensione emotiva non è attribuibile alla fremente materia narrata, ma alla felice scelta dei mezzi espressivi da parte dell'autore: la bella sequenza del bombardamento notturno in cui l'elemento luministico ha un preciso valore drammatico, la sequenza della morte del partigiano, la tragica sequenza finale in cui l'aspro risalto fotografico e il paesaggio di autunnale desolazione culminano nelle eccellenti inquadrature di chiusura dei corpi riversi nel fango. Peccato che tali momenti di asciutta e intensa emozione siano piuttosto rari nel film, e che troppo spesso l'ansia della battuta polemica o le ingenuità, talora risibili, del dialogo turbino l'equilibrio della narrazione, appesantendo notevolmente il ritmo soprattutto nella parte iniziale che è la piú evasiva e generica.

La imprecisione di disegno e la dispersività di racconto di cui si è detto, vietano naturalmente al film di assumere quella portata di critica storica a cui indubbiamente esso aspira; l'opera rimane confinata nel limite del tentativo, talora coraggioso e impegnato, ma piú spesso evasivo e generico, di un autore esordiente.

DES TEUFELS GENERAL

(Il Generale del Diavolo)

di HELMUT KÄUTNER

Origine: Germania Occidentale, 1954 - *Produzione*: Real Film - *Produttore*: Gyula Trebitsch - *Soggetto*: basato sul dramma omonimo di Carl Zuckmayer - *Sceneggiatura*: Georg Hurdajek, Helmut Käutner - *Regia*: Helmut Käutner - *Fotografia*: Albert Benitz - *Scenografia*: Herbert Kirchoff, Albrecht Becker, Friedrich D. Bartels - *Costumi*: Erna Sander - *Montaggio*: Klaus Dudenhöfer - *Attori*: Curd Jürgens (*il generale Harras*), Victor de Kowa (*Schmidt-Lausitz*), Marianne Koch (*Diddo Geiss*), Camilla Spira (*Olivia Geiss*), Karl John (*Oderbruch*), Eva-Ingeborg Scholz (*Pützchen Mohrungen*), Erica Balqué (*Anne Eilers-Mohrungen*), Carl-Ludwig Diehl (*Hugo Mohrungen*), Albert Lieven (*Friedrich Eilers*), Paul Westermeier (*Korrianke*), Harry Meyer (*Hartman*).

Harras, vitaiolo gaudente e scanzonato, un appassionato del volo, è entrato a far parte dell'armata aereo di Göring col grado di generale. Non può però sopportare le mene e gli intrighi che regnano negli alti strati del regime, odia le macchinose sovrastrutture del Partito, l'organizzazione delle S.S. e non prende sul serio le ciarlatanerie di Hitler, che è solito criticare apertamente, senza sapere che Schmidt-Lausitz, ufficiale del S.S., fa intercettare ogni sua parola dai microfoni nascosti della Gestapo.

Nel Dicembre del 1941 gli incidenti di volo durante il collaudo dei nuovi apparecchi assumono un ritmo impressionante; ciò rappresenta per Harras un enigma inspiegabile. Intanto avviene l'incontro tra Harras e Diddo Geiss, una giovanissima attrice che sarà l'ultimo amore del generale. In casa Geiss sono rifugiati il professore Rosenfeld e la moglie, ambedue ebrei, che stanno per essere deportati. Harras decide di salvarli. Ma proprio allora Schmidt-Lausitz sferra il suo attacco. In una cruda discussione fa balenare a Harras la possibilità di una sua "liquidazione" a meno che egli non voglia assumere l'organizzazione di una armata aerea delle S.S. Harras declina l'incarico e poco dopo viene arrestato. Rilasciato dopo quindici giorni di trattamento "psicologico", Harris è palesemente un uomo finito. I Rosenfeld per non procurare noie ai loro amici lasciano il rifugio e si tolgono la vita.

Contemporaneamente giunge la notizia della morte del Col. Eilers,

precipitato al suolo con uno Stuka della nuova serie. Sabotaggio o difetto di costruzione? Harras decide di provare egli stesso e dopo un volo avventuroso scopre la verità: il sabotatore da tanto tempo ricercato è il suo vecchio amico e fidato collaboratore Oderbuch. Posto di fronte al bivio — continuare a servire il regime e consegnare l'amico alla Gestapo o immolarsi — egli sceglie la seconda via e, impossessatosi con la forza di un aereo, precipita in picchiata.

Non è frequente il caso di un autore che, ispiratosi per la propria opera ad avvenimenti di ordine politico, sappia con dignità e misura evitare gli eccessi polemici e inserirsi efficacemente in una passione storica di critica onesta. Tale è il principale merito di Kaütner, il quale, traendo spunto da un dramma di Zuckmayer, ha offerto in questo film una visione di scorcio, ma potente e suggestiva, anche se con molti squilibri e fratture ritmiche, dell'infausto periodo del nazismo, dalle sue contraddizioni e assurdità, e soprattutto della paura oscura che del periodo stesso fu il sentimento predominante. A rendere ancor piú umana e significativa la sua polemica, è la statura morale e la psicologia del personaggio del generale antinazista intorno a cui ruota tutto il film. Una figura di eroe della decadenza, corrotto e stanco, in cui balenano i ricordi di un passato splendore ma che debolezze della sua natura spingono verso il baratro in una sorta di cosciente determinazione. Nella descrizione di questa costante alternativa di momenti lieti e tristi, di lucidità e di stanchezza, di preveggenza e di opacità, di euforia e di stanchezza, nella vita del generale, Kaütner ha avuto la mano singolarmente felice: con una descrizione acuta e precisa in cui la sottile esperienza del linguaggio filmico gli ha suggerito un uso accorto e puntuale dell'uso dei dettagli, dei movimenti della camera e dell'elemento sonoro. Basti pensare alla sequenza della festa, in cui i dettagli assumono un costante valore allusivo; al movimento della camera, che puntualizza lo sguardo del generale verso la giovane mentre egli saluta l'attrice, di preciso valore espressivo; al valore dell'elemento luministico e sonoro nelle inquadrature del generale in prigione che crede di dover essere giustiziato: momenti che confermano l'intelligenza dell'autore nell'uso di certi mezzi espressivi e la sua sensibilità in certi passaggi di ordine psicologico. Tali qualità sono particolarmente evidenti nelle sequenze dell'amore tra il generale e la giovane, di delicata e soffusa tristezza, cui fa corona lo squallido paesaggio autunnale nella sequenza della passeggiata. In tale efficiente descrizione del personaggio centrale ha un peso notevolissimo la prestazione di Jür-

gens, attore solido e di ottimi mezzi, fisicamente vicino a Albers. Incline talvolta a una certa gigioneria, come nella scena dell'ubriachezza, Jürgens è apparso eccellente in quasi tutto il film e particolarmente nella parte finale: e a lui si devono le non poche suggestioni da eroe nibelungico del personaggio. All'altezza del quale non sono purtroppo gli altri: taluni di maniera, come l'alto ufficiale delle S.S. o la ragazza delatrice, altri sommari e sbiaditi, come la giovane, l'attrice e il collaboratore del generale. In conseguenza di tale diversa statura dei personaggi, il dramma risente di squilibri e sproporzioni, dovuti spesso ad una certa staticità d'azione; si vale di soluzioni meccaniche e forzate, come quella del sabotaggio o la liberazione del generale; lascia insolute troppe fila del racconto o le porta a termine frettolosamente, sconfinando nel finale verso un tono avventuroso che ne sciupa la asciutta intensità. Esso vive tutto intorno al protagonista e da ciò deriva una certa mancanza di equilibrio strutturale. Inoltre al prevalere in molte sequenze dell'elemento dialogico fa riscontro una insistenza di piani ravvicinati, resa talvolta ossessiva dal « wide screen », e una notevole lunghezza delle inquadrature: il tutto comporta una frequente decadenza di ritmo e una certa stanchezza narrativa, anche in conseguenza di un avvio piuttosto faticoso per l'insistenza di certi particolari ambientali. Comunque non mancano nel film anche suggestioni di ordine figurativo, nascenti da un gusto compositivo sicuro e personale e da una eccellente fotografia, che traggono piú vivo risalto dall'assenza di ogni commento musicale. In dipendenza di tali elementi il film serba una chiusa asciuttezza, un tono sobrio ed intenso, una indubbia dignità. E se non perviene ad una compiutezza stilistica, merita di essere segnalato come una delle opere piú significative del cinema tedesco del dopoguerra.

TO CATCH A THIEF

(Caccia al ladro)

di ALFRED HITCHCOCK

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: Alfred Hitchcock - *Soggetto*: basato su un racconto di David Dodge - *Sceneggiatura*: Michael Hayes - *Regia*: Alfred Hitchcock - *Fotografia* (*in Vistavision e technicolor*): Robert Burke - *Consulenza per il Technicolor*: Richard Mueller - *Scenografia*: Hal Pereira, Joseph McMillan Johnson - *Costumi*: Edith Head - *Musica*: Lyn Murray - *Montaggio*: George Tomasini - *Attori*: Cary Grant (*John Robie*), Grace Kelly (*Francie Stevens*), Charles Vanel (*Bertani*), Jessie Royce Landis (*la signora Stevens*), Brigitte Auber (*Danielle Foussard*), René Blancard (*il commissario Lepic*), John Williams (*H. H. Hughson*), Jean Martinelli (*Foussard*), Georgette Anys (*la cameriera*), Roland Lesaffre (*Piero*), Jean Hebey (*Mercier*).

In una lussuosa villa della Riviera si è ritirato a vivere in pace John Robie, ex ladro di gioielli di fama internazionale detto « il Gatto » per la sua straordinaria agilità, che essendosi distinto durante la Resistenza ha ottenuto di esser lasciato tranquillo dalla polizia.

Ma un giorno avviene uno svaligiamento, che reca il segno inconfondibile dell'arte di Robie. La polizia viene a cercarlo, ed egli è costretto a disimpegnarsene con un abile strattagemma. Si rifugia presso l'amico Bertani, che fu suo capo durante la lotta clandestina e ora dirige un elegante locale della Costa, e lo prega di aiutarlo a dimostrare la propria innocenza. Bertani lo mette in conttatto col signor Hughson, agente investigativo della compagnia presso cui erano assicurati i gioielli rubati, il quale, convintosi della buona fede di Robie, decide di collaborare con lui per smascherare il vero ladro. Tramite Hughson, Robie conosce la signora Stevens, una svaporata miliardaria americana, la cui figlia Francie mostra subito un particolare attaccamento per Robie, e lo aiuta in più di una occasione a sfuggire alla polizia. Ma i furti continuano a ritmo accelerato; e quando tocca alla signora Stevens, Francie, insospettita da varie circostanze, non esita ad accusare Robie. La situazione di costui si fa sempre più difficile (fra l'altro riesce per miracolo a sfuggire a un attentato), fino a che, nel corso di un gran ballo in maschera organizzato in una elegante villa, Robie riesce a risolvere ogni cosa, a catturare il nuovo « Gatto » e a riconquistare la fiducia di Gracie.

Sono ormai lontani gli anni in cui Hitchcock mostrava nelle sue opere un impegno vivo, pur attraverso discutibili risultati. Ormai, la sua ben nota predilezione per il genere « nero » si è decisamente orientata verso il « rosa », dopo essere passata per il « giallo »: in questa evoluzione cromatica è tutta la decadenza di Hitchcock. Il quale, servendosi della sua non comune intelligenza e della sua notevolissima astuzia di narratore, si è dedicato al gioco di smontare dall'interno i suoi congegni prediletti e di ricomporne scopertamente i pezzi dinanzi al pubblico pur senza mostrarne il segreto: un divertimento da prestidigiatore condotto col tono scherzoso ed amabile di una riunione di famiglia. Non mancano anche nei suoi ultimi film motivi felici, e ve n'erano anche nello scadente *The rear window* (l'acuta schermaglia amorosa tra i due protagonisti, intessuta di spiritosi sottintesi), ma in genere il suo « divertissement » ha assunto ormai un tono di cosí palese sufficienza e di cosí assoluto distacco da rendere scontate e prevedibili anche le piú sottili astuzie di mestiere, e da comprometterne quindi ogni efficacia anche su un piano meramente psicologico. *To catch a thief* è forse il film di Hitchcock piú decisamente orientato verso il comico, in cui il disinteresse e l'insincerità dell'autore sono piú scoperti: motivi del suo mondo sono pallidamente individuabili, ma decisamente soverchiati da un'impronta frivola e scherzosa, dal gusto di un gioco che presto finisce col divenire stucchevole. Assolutamente inconsistente sul piano stilistico, per fragilità di struttura, meccanicità di situazioni, sommarietà di personaggi, superficialità di indagine, il film riesce soltanto in parte a far funzionare taluni astuti congegni narrativi: il mestiere piú scoperto fa capolino da ogni parte e ciò nonostante il regista è di frequente con il fiato mozzo. Il film difetta di ritmo e le continue « battute » di cui è infarcito il dialogo vorrebbero conferirgli un tono vivace e spigliato che le immagini non realizzano, forse a causa anche della pesantezza fastidiosa dell'elemento cromatico. Inoltre, contrariarmente ad altri film di Hitchcock, l'interpretazione è in questo tutt'altro che brillante: statica e inespressiva la Kelly, forse a causa dell'infelicissimo personaggio, piatto e privo di estro Grant. E se non bastasse, l'ultima nota negativa è offerta dal « vistavision » che non mantiene affatto certe interessanti prospettive dei film sperimentali realizzati con questo sistema.

THE BIG KNIFE

(Il grande coltello)

di ROBERT ALDRICH

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: United Artists - *Soggetto*: basato sul dramma omonimo di Clifford Odets - *Sceneggiatura*: James Poe - *Regia*: Robert Aldrich - *Fotografia*: Ernst Laszlo - *Musica*: Frank De Vol - *Attori*: Jack Palance (*Charlie Castle*), Ida Lupino (*Marion Castle*), Wendell Corey (*Smiley Coy*), Jean Hagen (*Connie Bliss*), Rod Steiger (*Hoff*), Shelley Winters (*Dixie*).

Charlie Castle, famoso attore cinematografico, e sua moglie Marion stanno per separarsi, divisi dalla carriera di Charlie che li ha resi estranei l'uno all'altra. Charlie promette alla moglie che non rinnoverà il contratto con lo studio. Ma, dopo una discussione animata con Hoff, il direttore dello studio che sembra, per una qualche misteriosa ragione, averlo in suo potere, Charlie finisce col firmare.

Poi, tormentato dalla coscienza, si mette a bere e cosí, solo e in preda all'alcool, lo trova Connie Bliss, moglie di Buddy il pubblicista, che da tempo è innamorata di lui. Da lei apprendiamo il segreto che lega Charlie a Hoff: Charlie ha investito con la macchina un bambino e lo studio, per evitargli noie, ha fatto sí che Buddy ne assumesse la responsabilità.

Una settimana dopo, ad una cena a casa dell'attore, Smiley Coy, assistente di Hoff, avverte Charlie che Dixie Evans, attrice dello studio, che si trovava in macchina con lui al momento dell'incidente, sta diffondendo la notizia senza discrezione. Charlie fa un primo tentativo per convincere Dixie a tacere, ma fallisce.

Piú tardi Coy avverte Charlie che Dixie ha avuto un'accesa discussione con Hoff, minacciando di rendere pubblica la faccenda dell'incidente. Charlie ne ha abbastanza e, riuniti Hoff, l'agente Nat e Marion, dichiara di preferire la prigione agli intrighi dello studio. Per la prima volta, dopo tanto tempo, Marion e Charlie si sentono riuniti. Intanto arriva Buddy Bliss, che ha saputo della relazione tra Charlie e la moglie, e ne fa una scenata. Marion è addolorata, ma non abbandona il marito. Charlie cerca di rassicurarla, promettendole che il futuro sarà piú benevolo con loro. Poi si ritira al piano superiore. Ritorna Coy con la notizia della morte di Dixie, vittima di un investimento. La situazione sembra risolta.

Ad un tratto però si sentono dei rumori provenire dal piano superiore. E' Nick, l'allenatore, che ha trovato Charlie morto, nella stanza da bagno. Coy telefona allo studio, perché si faccia in modo di evitare lo scandalo; ma Hank, un amico affezionato dell'attore, si oppone. Tutti devono sapere la verità perché la morte di Charlie è stata causata dal suo bisogno di amore e di fede.

Questo film prospetta il caso dell'aderenza addirittura programmatica di un film ad un testo teatrale: è evidente infatti in esso la presenza di due autori, con conseguenti squilibri di stile e di gusto, con fratture di ritmo, con scompensi strutturali. Difetti tutti nascenti dalla supina accettazione da parte di Aldrich di esigenze espressive proprie del mondo di Odets con una frequente pleonasticità, o almeno casualità, dell'immagine nei confronti del testo letterario, con una mancanza di determinazione nella scelta degli elementi espressivi, con una evidente stanchezza di ritmo e una accettazione di motivi drammatici e di personaggi che giustificati nella commedia non lo sono invece nel film. Ciò nonostante *The big knife* è un'opera in certo modo notevole, oltre che per un'assoluta correttezza formale e per una efficiente prestazione di tutti gli interpreti, per l'atteggiamento assunto dall'autore nei confronti della giungla hollywoodiana. Se il film non perviene alla tragica intensità di altre opere di denuncia del costume e della mentalità americana come quelle di Wilder, esso ha un'impostazione coraggiosa che non può essere sottaciuta. Inoltre la descrizione psicologica dei personaggi è sufficientemente approfondita e equilibrata, e se sono palesi pause e fratture nella dinamica drammatica del personaggio centrale nonché evidenti sbavature retoriche (particolarmente nella pleonastica scena finale che compromette il clima intensamente drammatico raggiunto nel momento della telefonata, su cui avrebbe dovuto chiudersi il film), è rilevabile una notevole intensità e acutezza di indagine. La figura del protagonista, cui Palance ha prestato un lodevole impegno con risultati discontinui ma notevoli, è quella che maggiormente soffre di tali fratture: la sua progressiva stanchezza morale è troppo frequentemente turbata da episodi che vorrebbero tendere ad un suo impossibile riscatto etico e il suicidio, piú che una condanna inevitabile alla inautenticità del personaggio, risulta una soluzione di comodo, retorica per altro verso come un lieto fine. Inutile e convenzionale appare inoltre la figura del vecchio allenatore, mentre non sufficientemente consistente in senso drammatico è quello della moglie, piuttosto monocorde e privo di sfumature. I personaggi meglio descritti sono quelli del mondo del cinema: particolarmente efficace quello del produttore, servito dalla superba recitazione di Steiger (la scena della firma del contratto è un brano da antologia), quella dell'agente pubblicitario, impersonato con freddo acume da Corey, e quella dell'attricetta. Il film ha due momenti di tensione notevole che coincidono con quelli in cui Aldrich si è maggiormente impe-

gnato nel ricercare soluzioni espressive strettamente aderenti al linguaggio filmico: il finale della scena della firma del contratto in cui il silenzio è rotto dall'incalzare crescente di un commento sonoro ritmato su colpi di tamburo, e il finale della scena tra l'attrice e la moglie del suo agente in cui l'avviarsi della donna sulla scala (che assume nel film una funzione drammatica simile per qualche aspetto a quella di alcune opere di Wyler) è sottolineato dalla crescente intensità della musica del grammofono fuori campo. Per il resto rimangono da apprezzare la puntualità scrupolosa di impiego dei movimenti della camera, in continua aderenza al muoversi dei personaggi nel campo, la suggestione di un tono fotografico, spesso di aspro risalto e attento a taluni effetti figurativi, la intelligenza nella struttura del montaggio, preciso e serrato e mascherante efficacemente la monotonia dei piani di ripresa e della uniformità di ambiente, la efficacia del commento sonoro, la inconsuetezza di certe notazioni scenografiche. Meriti di ordine soltanto artigianale e che pur devono essere sottolineati in quanto conferiscono al film una dignità culturale anche se non artistica.

THE KENTUCKIAN

(Il Kentuckiano)

di BURT LANCASTER

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: Harold Hecht-Burt Lancaster - *Soggetto*: basato sul romanzo « The Gabriel Horn » di Felix Holt - *Sceneggiatura*: A. B. Guthrie jr. - *Regia*: Burt Lancaster - *Fotografia*: Ernest Laszlo - *Scenografia*: Edward S. Haworth - *Costumi*: Norma - *Musica*: Roy Webb - *Canzoni*: Irving Gordon - *Montaggio*: William B. Murphy - *Attori*: Burt Lancaster (*Eli*), Dianne Foster (*Hannah*), Diana Lyn (*Susie*), John McIntire (*Zack*), Una Merkel (*Sophie*), Walter Matthau (*Bodine*), John Carradine (*Flechter*), Donald McDonald (*il piccolo Eli*), John Litel (*Babson*), Rhys Williams (*Il Conestabile*), Edward Norris (*il giocatore*), Lee Erickson (*il pilota*), Lisa Ferraday (*la giocatrice*).

1820. Eli Wakefield lascia le foreste del Kentucky assieme al figlio, il piccolo Eli, per dirigersi verso il Texas. Dopo essere scampato a uno scontro sanguinoso con i Fromes, suoi acerrimi nemici, ed aver preso

con sé Hannah, giovane cameriera che l'ha aiutato nella fuga, giunge a Humility, dove risiede suo fratello Zack, che si è conquistato una invidiabile posizione con la coltivazione del tabacco e cerca d'indurre Eli a lavorare presso di lui, abbandonando i suoi avventurosi vagabondaggi. Gli fa conoscere la graziosa maestrina Susie e segue con soddisfazione il nascere fra i due di una reciproca simpatia. Il piccolo Eli invece, costretto dal padre a frequentare la scuola di Susie, nutre un'istintiva antipatia per la maestra che sta per sottrarre il padre all'affetto di Hannah, sua protettrice ed amica.

Al ritorno da un viaggio fatto per incassare una forte somma per conto di Zack, Eli e suo figlio si trovano immischiati in una paurosa avventura, dalla quale però riescono ad uscire trionfalmente. Ormai Eli è deciso a sposare Susie. Ma ecco ricomparire i Fromes, i quali, d'accordo con Bodine, proprietario della taverna presso la quale ora lavora Hannah, il quale odia Eli perché è anche lui innamorato di Susie, tendono un nuovo agguato a Eli, prendendo come ostaggi Hannah e il piccolo Eli. Ne segue una grande sparatoria, nel corso della quale i due Fromes e Bodine vengono uccisi, e Hannah ancora una volta salva la vita a Eli. Questi ormai ha deciso: partiranno tutti assieme, lui, la donna e il bambino, verso la vita libera e ariosa che han sempre sognato.

L'orgia del colore e del cinemascope ha caratterizzato gran parte dei film della infausta mostra veneziana, ma in nessuno di essi quanto in *The Kentuckian* di Lancaster tali elementi sono apparsi cosí tristemente asserviti ad esigenze di ordine meramente spettacolare. Questo film costituisce una sorta di sagra del cattivo gusto e della incoerenza: stancamente in esso si succedono numerosi avvenimenti senza connessione e senza necessità, si agitano personaggi senza carattere e senza rilievo ai quali l'autore tenta conferire una consistenza attraverso una concitazione tutta esteriore. Non esiste struttura narrativa, né ricerca formale, né equilibrio ritmico. Una storia qualunque, con interpreti qualunque, narrata in modo anonimo e casuale, senza risalto e senza forza. I personaggi sono manichini senza umanità; non esiste dramma sia pure inteso nel piú superficiale dei significati. In una sequenza cinemascope e suono stereofonico potrebbero avere una funzione: in quella di un duello a frustate di primitiva ferocia. Ma tutto precipita in una esibizione di carni sanguinolente e in un ansare da tori infuriati: sembrava di essere al macello.

INTERRUPTED MELODY

(Oltre il destino)

di CURTIS BERNHARDT

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Jack Cummings - *Soggetto*: basato su un racconto della vita di Marjorie Lawrence - *Sceneggiatura*: William Ludwig, Sonya Levien - *Regia*: Curtis Bernhardt - *Fotografia*: Joseph Ruttenberg, Paul C. Vogel - *Adattamenti musicali*: Harold Gelman - *Attori*: Eleanor Parker (*Marjorie Lawrence*), Glenn Ford (*Thomas King*), Roger Moore, Cecil Kellaway, Peter Leeds, Evelyn Ellis, Walter Baldwin, Anne Codee.

Marjorie Lawrence, una ragazza australiana di campagna, vincitrice di un concorso di canto, si reca a Parigi per perfezionarsi. Qui, per una serie di fortuite circostanze, riesce ad ottenere un contratto di due anni e raggiunge in breve tempo la fama.

A Parigi incontra Thomas King, un giovane americano che ha terminato un corso di studi alla Sorbona ed è in procinto di partire per New York, dove lavorerà in un ospedale pediatrico. Tra i due giovani si stabilisce una profonda simpatia.

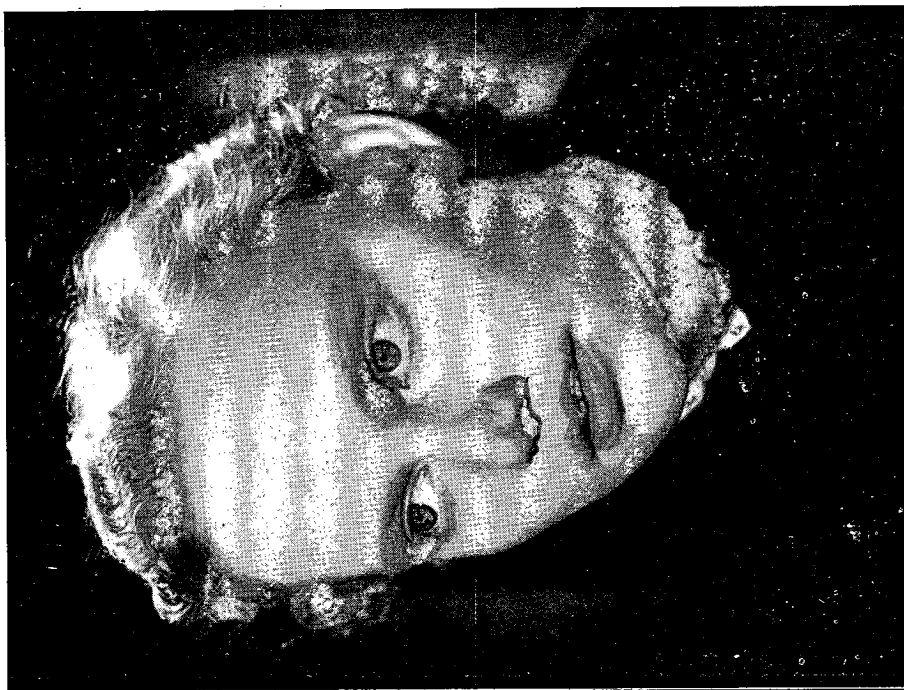
La carriera di Marjorie prosegue rapidamente. Debutta al Metropolitan di New York ed ottiene un successo straordinario, coronato dal matrimonio di Marjorie con Thomas.

All'improvviso scoppia la tragedia: Marjorie cade vittima di un attacco di poliomelite ed è costretta alla sedia a rotelle. Disperata, decide di uccidersi, ma Thomas interviene all'ultimo istante e la salva. Marjorie apprende allora, casualmente, che il marito ha venduto persino gli stumenti di lavoro per curarla, e, commossa, cerca di ricominciare a vivere per lui. Lo persuade quindi a tornare a New York dove poi ella lo raggiungerà e accetta intanto di prendere parte ad una serie di concerti per le Forze Armate.

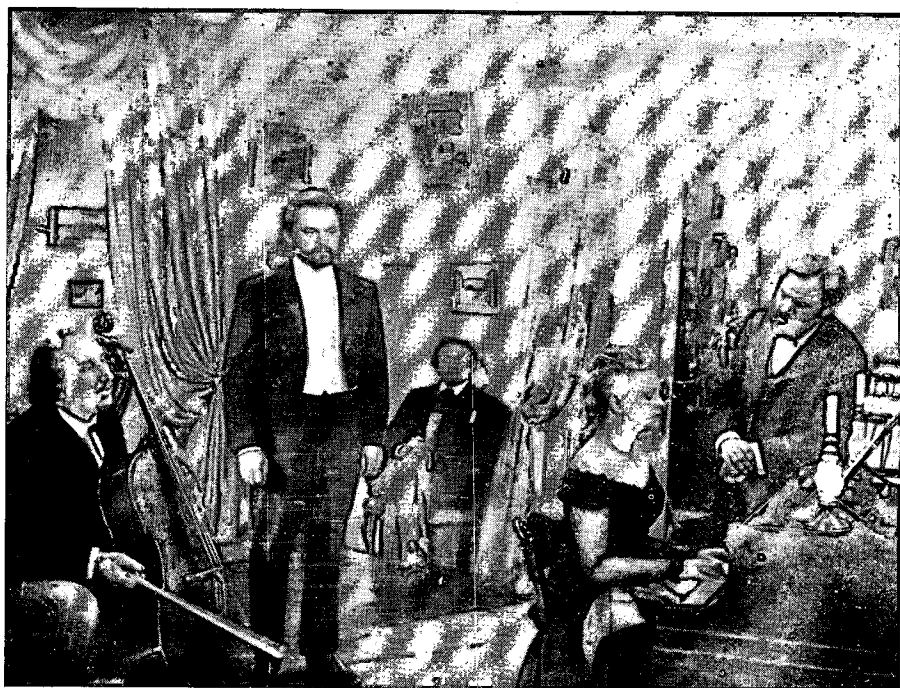
Il successo è caldissimo: i due sposi ricominciano a vivere.

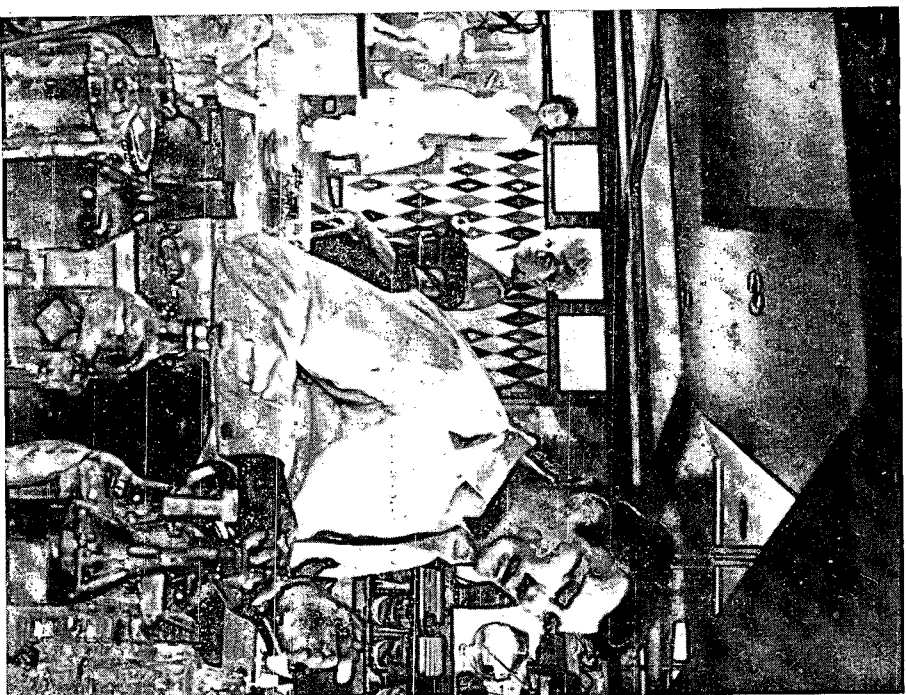
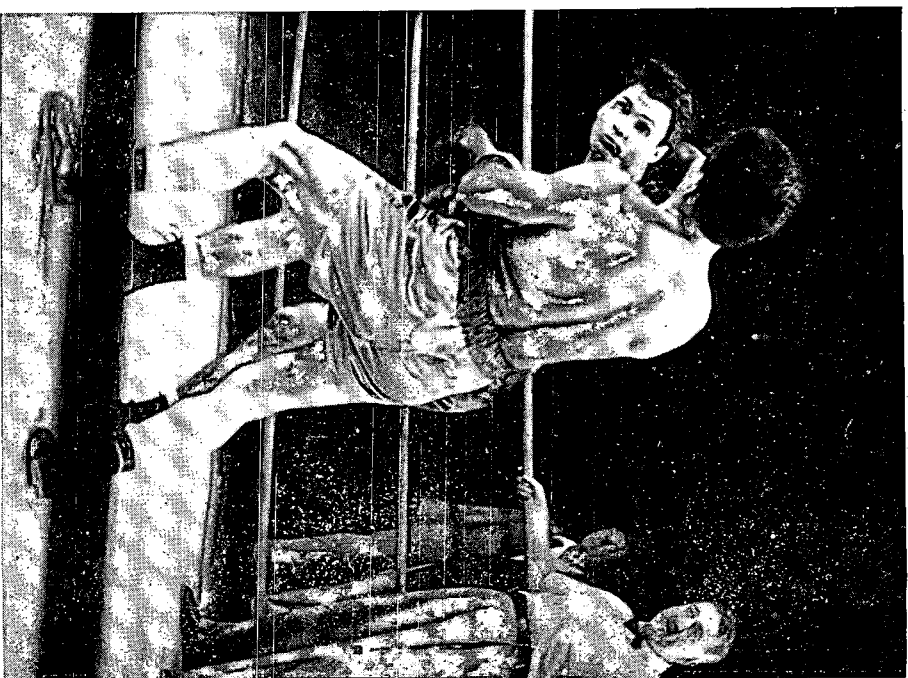
Le lagrimevoli vicende di una cantante poliomelitica hanno offerto a Bernhardt la feconda occasione per la confezione di uno di quei film caramellosi e stucchevoli, falsi e retorici, che costituiscono la specialità di Hollywood e confermano al tempo stesso nei più il mito della perfezione del cinema americano. E' superfluo dire che cinemascope e technicolor non possono mancare in un film del genere, a rendere più fastidiosamente oleografiche le inquadrature e più lento e anonimo il ritmo del

montaggio. Naturalmente tutto è scontato e ovvio fin dall'inizio, tutto obbedisce ai piú logori « clichés », ogni autentico approfondimento umano è bandito in vista dei piú lagrimevoli e plateali effetti e del piú ostinato ottimismo. Assurdo sarebbe pertanto effettuare una analisi della superficialità e delle incongruenze dei personaggi e delle vicende narrative, della mancata descrizione di un ambiente e di un costume, della assoluta anonimia di gusto dell'ambientazione, e della totale mancanza di ogni preciso impiego di mezzi espressivi da parte dell'autore. D'altra parte è persino inesatto in questi casi di parlare di « autore » in quanto film del genere si propongono all'osservazione come prodotti industriali, confezionati in serie, con ingredienti obbligati e con effetti previsti e prevedibili. Due soli elementi meritano, per diversa ragione, un particolare rilievo nel film: uno di carattere eminentemente tecnico, la assoluta perfezione del « play-back » nelle sequenze cantate dell'interprete; l'altro, di piú significativo interesse, l'impegnata prestazione recitativa della Parker, questa grande e poco fortunata attrice. E' per merito dei suoi sforzi, della sua intelligenza, della sua eleganza, della sua mimica, dei suoi toni di voce, che in qualche istante si riesce a dimenticare la balorda insipienza del dialogo, la grossolana composizione cromatica delle inquadrature, la falsità degli ambienti, la musica operistica, la presenza di Ford, la retorica patriottarda, il technicolor, il cinemascope, il « perspecta ». E non era impresa da poco.

CARL THEODOR DREYER: *Ordet* (« La parola »)
Leone d'oro (Danimarca)

CARL THEODOR DREYER: *Ordet* (« La parola »)
Leone d'oro (Danimarca)

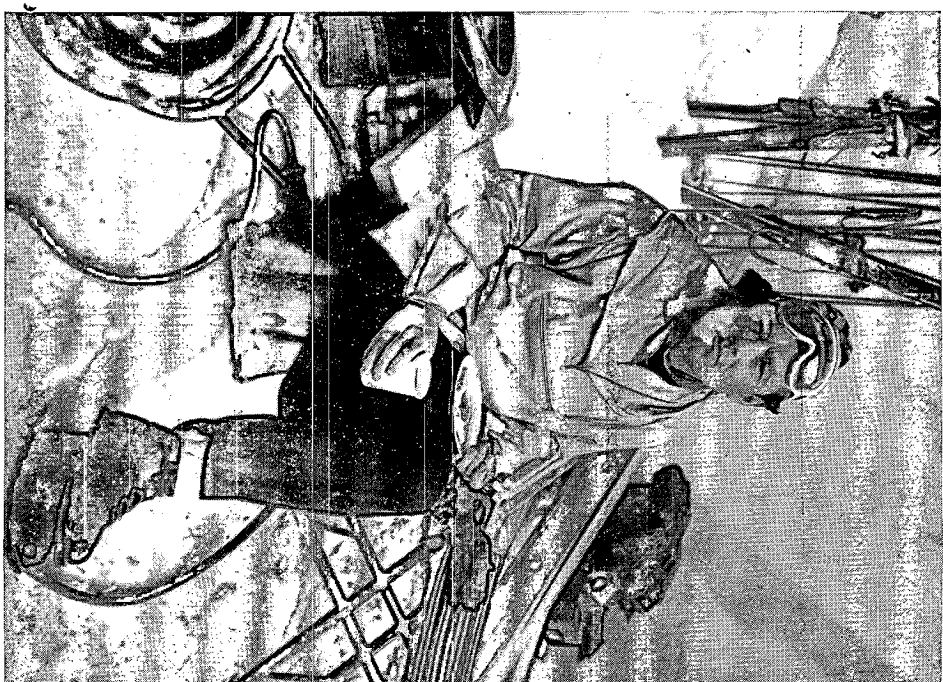
CARL THEODOR DREYER: *Ordet* (« La parola ») - Leone d'oro (Danimarca)

CARL THEODOR DREYER: *Ordet* (« La parola ») - Leone d'oro (Danimarca)

SERGEI SAMSONOV: *Proprigunia* (« La cicala ») - 1° Leone d'argento (U.R.S.S.)

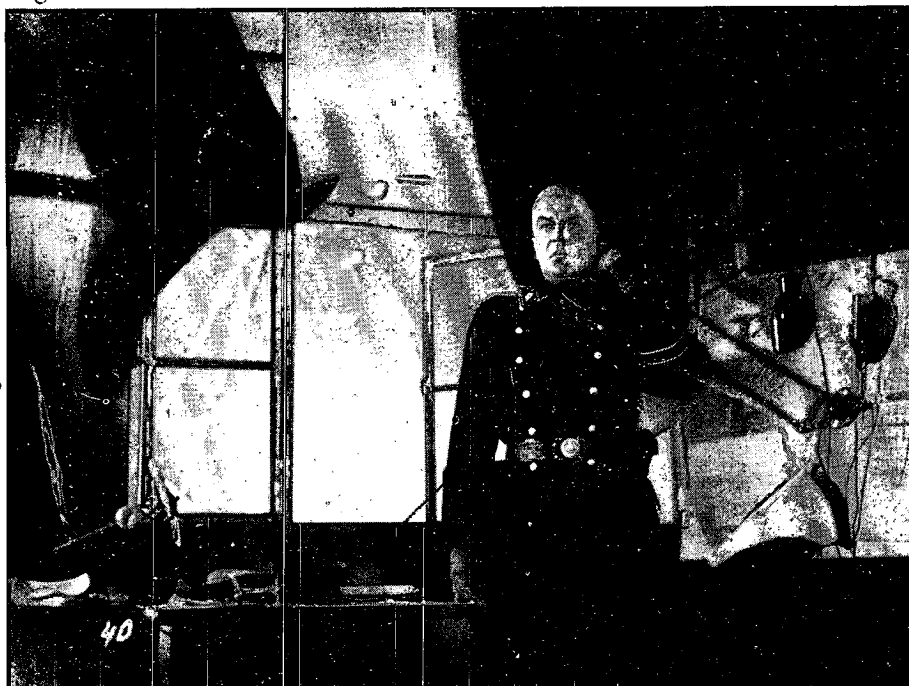
SERGEI SAMSONOV: *Proprigunia* (« La cicala ») - 1° Leone d'argento (U.R.S.S.)

ROBERT ALDRICH: *The big Knife* (« Il grande coltello »)
2° Leone d'argento (U.S.A.)

ROBERT ALDRICH: *The big Knife* (« Il grande coltello »)
2° Leone d'argento (U.S.A.)

MICHELANGELO ANTONIONI: *Le amiche* - 3° Leone d'argento (Italia)

MICHELANGELO ANTONIONI: *Le amiche* - 3° Leone d'argento (Italia)

WOLFGANG STAUDTE: *Ciske de Rat* (« Muso di topo »)
4° Leone d'argento (Olanda)

ANATOL LITVAK: *The deep blue sea*
(« Profondo come il mare.»)
Coppa Volpi ex-aequo (Gran Bretagna)

WOLFGANG STAUDTE: *Ciske de Rat* (« Muso di topo »)
4° Leone d'argento (Olanda)

ANATOL LITVAK: *The deep blue sea* (« Profondo come il mare »)
Coppa Volpi ex-aequo (Gran Bretagna)

HELMUT KAUTNER: *Des Teufels General* (« Il Generale del Diavolo »)
Coppa Volpi ex-aequo (Germania)

HELMUT KAUTNER: *Des Teufels General* (« Il Generale del Diavolo »)
Coppa Volpi ex-aequo (Germania)

FRANCO ROSSI: *Amici per la pelle* - Premio O.C.I.C. (Italia)

FRANCO ROSSI: *Amici per la pelle* - Premio O.C.I.C. (Italia)

ALEXANDRE ASTRUC: *Les mauvaises rencontres* (« Cattivi incontri »)
Medaglia (Francia)

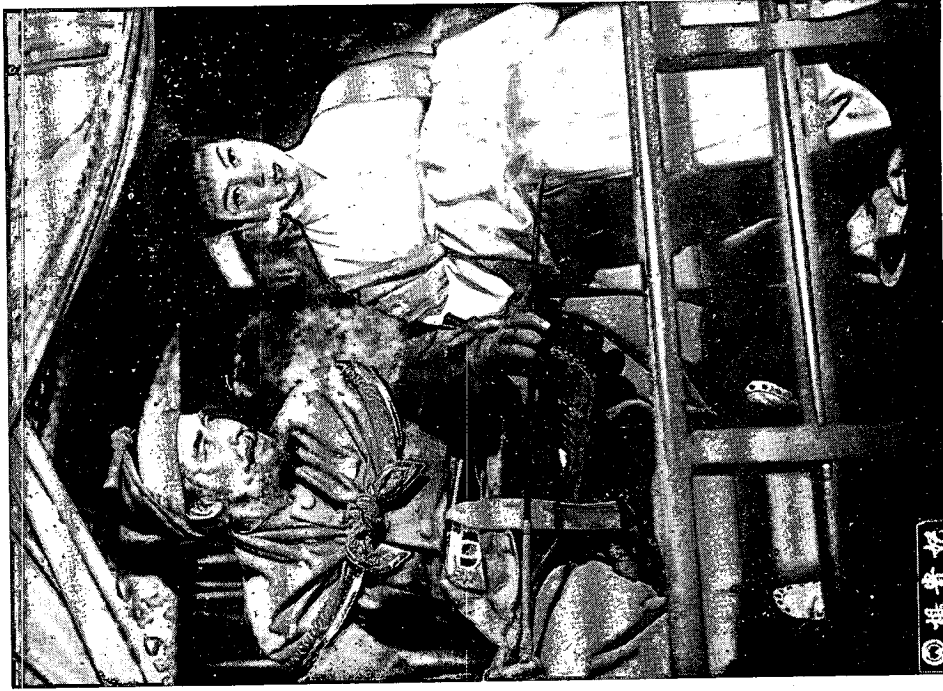
FRANCESCO MASELLI: *Gli sbandati* - Medaglia (Italia)

ANDRZEJ MUNK: *Soccorso sul Tatra* (« Gli uomini della Croce azzurra »)
Medaglia (Polonia)

JOHN FAIRCHILD: *John and Julie* - Medaglia (Gran Bretagna)

FEDERICO FELLINI: *Il bidone* (Italia)

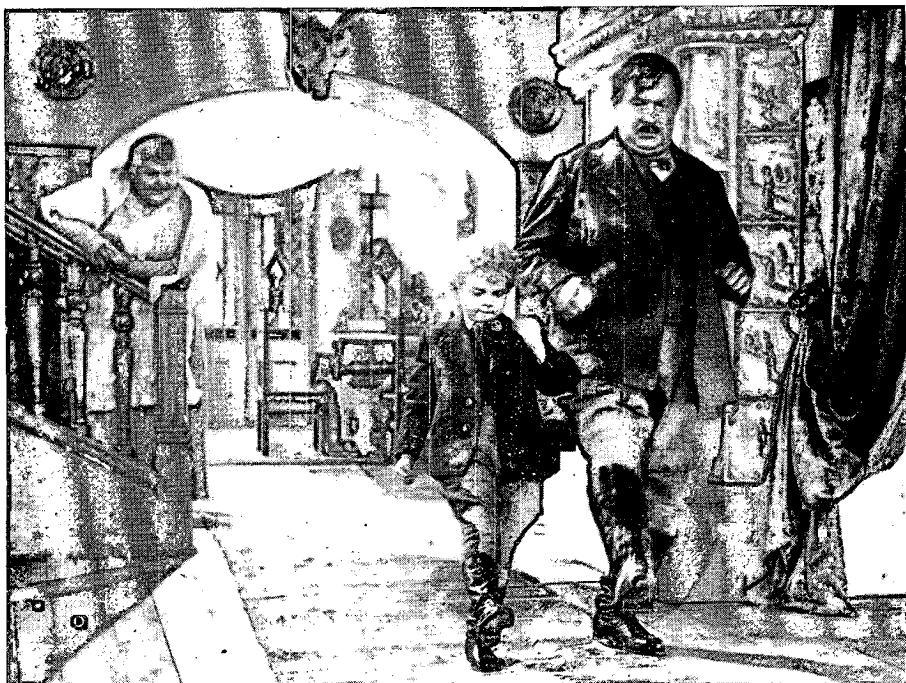
FEDERICO FELLINI: *Il bidone* (Italia)

NOBORU NAKAMURA: *Shuzenji Monogatari*
(« Racconti di Shuzenji »
o « La maschera e il destino », Giappone)

KENJI MIZOGUCHI: *Yang Kwei Fei*
(« La principessa Yo-ki-hi », Giappone)

KENJI MIZOGUCHI: *Yang Kwei Fei* (« La principessa Yo-ki-hi »)
(Giappone)

FRANTISEK CAP: *Trenutki Adlocitive* (« Attimi di decisione », Jugoslavia)

YVES CIAMPI: *Les héros sont fatigué* (« Gli eroi sono stanchi », Francia)

JEAN DELANNOY: *Chiens perdus sans colliers* (« Cuccioli smarriti »)
(Francia)

LEONID LUKOV: *K novomu beregu* (« Verso la nuova riva », U.R.S.S.)

VERA STROEVA: *Boris Godunov* (U.R.S.S.)

P O P R I G U N I A

(La cicala)

di Sergei SAMSONOV

Origine: U.R.S.S.; 1955 - *Produzione*: Mosfilm - *Soggetto*: basato sull'omonimo racconto di Anton Cecov - *Sceneggiatura e regia*: Sergei Samsonov - *Fotografia*: V. Monakhov, F. Dobronravov - *Scenografia*: L. Gibissov - *Musica*: Nikolai Kriukov - *Attori*: Ludmila Zelikovskaia (*Olga Ivanovna Dymova*), Sergei Bondarciuk (*Dymov*), Vladimis Drusnikov (*Riabovski*).

Olga Ivanovna Dymova, consorte di un giovane medico, ama riunire nel suo salotto le celebrità intellettuali e artistiche alla moda. Essa stessa è un po' letterata, dipinge, canta, suona il pianoforte. Elegante e piena di grazia, affascina i suoi ospiti. Vuol bene a suo marito, ma la di lui vita tutta dedicata al lavoro e agli ammalati, è per lei come un altro mondo, troppo distante dal suo.

D'estate, Olga Ivanovna va in villeggiatura dove è di nuovo circondata da rappresentanti della medesima società « eletta ». Dymov rimane in città e solo di tanto in tanto raggiunge la moglie. Olga Ivanovna trascorre gran parte del suo tempo con un giovane ma già noto pittore, Riabovski. Ma verso la fine dell'estate Olga parte con un gruppo di pittori per far degli schizzi sul Volga, e là s'innamora di Riabovski.

Il ritorno a Pietroburgo segna per il giovane pittore la fine di questa avventura; ma Olga Ivanovna, che ha una vera passione per ogni « celebrità », non può rassegnarsi alla perdita di Riabovski. E' gelosa, gli fa delle scenate, lo cerca. Una di queste tempestose spiegazioni avviene nella casa di Dymov, quasi sotto gli occhi del marito che già da tempo aveva indovinato l'accaduto ma non aveva mai detto nulla. Egli continua il suo lavoro di medico e di studioso: il suo ingegno lo rende noto nel mondo medico; difende una tesi scientifica e gli viene proposto un corso di lezioni all'università. Tutto ciò lascia indifferente Olga, tutta presa dal suo « salotto », dalle sue « celebrità », dalle scenate con Riabovski.

Dymov si ammala gravemente: presso il suo capezzale sono i più noti medici della città. Dalle loro conversazioni Olga Ivanovna apprende quale persona illustre fosse suo marito e si rende conto di quanto sta per perdere. Soffre sinceramente, ma è tardi. Dymov non è più fra i vivi e nessun pentimento può farlo resuscitare. Ha perduto la vera felicità, perduto un vero uomo al cui fianco aveva vissuto per anni senza mai rendersi conto della sua grandezza morale.

Questo film, prima opera del debuttante Samsonov, è un'opera di tono piuttosto scolastico in cui a fronte di un'indubbia dignità formale sono facilmente riscontrabili deficienze di approfondimento umano. E' evidente nell'autore lo sforzo di dar vita a un'atmosfera intimista, permeata di notazioni di ordine psicologico, ma nel complesso il film appare piuttosto attento al raggiungimento di una perfezione esteriore in senso formale, che a un autentico approfondimento della natura di personaggi e situazioni nella loro umanità. E' evidente infatti il frequente riferimento nella composizione figurativa e cromatica del quadro ai massimi esponenti della pittura russa, e segnatamente a Polenov e Kramskoi, negli interni, e a Levitan, negli esterni, ma tale ricercatezza formale coincide con una eccessiva preoccupazione di sfruttare soprattutto pretesti di ordine figurativo a tutto danno della credibilità e della intensità drammatica della vicenda. Un esempio di tale tendenza di Samsonov ad evadere in un decadente formalismo è costituito dalla sequenza del sorgere dell'amore tra la donna e il pittore, in cui il succedersi di una serie di inquadrature preziose in senso figurativo risolve sbrigativamente e sommariamente un momento drammatico che avrebbe dovuto essere ben altrimenti analizzato e approfondito. Altrettanto dicasi per molte scene dei ricevimenti in casa della donna, in cui l'unica preoccupazione dell'autore sembra quella di atteggiare armoniosamente in senso figurativo oggetti e personaggi rinunciando ad effettuare uno studio della natura psicologica dei frequentatori del salotto della « cicala » che pur avrebbero dovuto costituire un elemento profondamente significativo per lo svolgersi del dramma. D'altra parte anche i tre personaggi che costituiscono il triangolo intorno a cui si snoda la vicenda sono decisamente manchevoli di umano approfondimento: la protagonista appare spesso mancante di equilibrio e di misura, anche a causa della recitazione enfatica e del fisico tropo greve della Zelikovskaia, e l'insoddisfazione della sua condizione appare piú spesso concitatamente retorica che intimamente sofferta; il marito è troppo monotono ed uniforme e la sua tolleranza sconfina spesso nel grottesco, nonostante l'impegno di Bondarciuk; il seduttore, ricalcato su logori modelli di scadente letteratura, è privo di ogni sfumatura e rasenta talvolta il risibile, anche in conseguenza dei biechi atteggiamenti da libretto d'opera di Druniskov. Da una simile retorica, convenzionale e schematica descrizione del carattere dei personaggi nascono gli squilibri strutturali dell'opera, le sproporzioni e le fratture di essa: la insoddisfazione e la noia della donna, la sua vanità e la sua leggerezza

sono date fin dall'inizio senza uno studioso esame delle loro cause e dei loro caratteri; di conseguenza sommariamente giustificato risulta il tradimento della donna come troppo sbrigativa e facile, anche se tardiva, è la comprensione in lei della grandezza del marito. Enunciati declamatoriamente, i contrasti tra i personaggi appaiono soltanto dettati da una preordinata e schematica impostazione anziché scaturire da una intima necessità drammatica. Con stupore abbiamo inteso lodare il film per la perfetta evocazione del clima cechoviano: in realtà di cechoviano vi è soltanto una generica descrizione esteriore, che si concreta soprattutto nella accuratissima rievocazione ambientale e che traduce in modo approsimativo lo sfondo su cui i personaggi di Cechov si muovono; mancano però del tutto gli elementi fondamentali: la stanchezza interna di tutti i personaggi, compresa la protagonista che inutilmente si affanna a cacciarla, il loro lento disfarsi in un'atmosfera morente che avverte senza reagire il fremito dell'avvicinarsi di tempi nuovi. E' strano che Samsonov non abbia intuito quest'ultimo aspetto del mondo di Cechov e abbia preferito lasciarsi sedurre dalle oleografiche inquadrature dei contadini sofferenti, o dalle retoriche « tirate » dialogiche nel finale. V'è al massimo nel film una atmosfera ispirata ad un bovarismo malinteso (e sembrerebbe confermarlo l'assoluta assenza di ogni elemento di humour cechoviano) fatto di un commento musicale di tenui accordi di chitarra (sostituito però da un tronfio commento sinfonico nel finale), di una singolare insistenza su toni cromatici giallo e seppia con insistiti tocchi di rosso sugli sfondi, di una estrema lentezza ritmica che non risulta però aderente ad una dinamica dei personaggi. Ma in realtà il film non rivela una autonoma capacità di reinvenzione del testo da parte dell'autore e nemmeno una fedeltà di traduzione che assuma un generico valore culturale: il suo significato e la sua portata non vanno oltre i meriti di un'opera corretta e dignitosa anche se stilisticamente piuttosto anonima.

K NOVOMU BERECU

(Verso la nuova riva)

di LEONID LUKOV

Origine: U.R.S.S., 1955 - *Produzione*: « Gorki » - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Villis Lazis - *Sceneggiatura*: V. Alexeiev, Leonid Lukov - *Regia*: Leonid

Lukov - *Fotografia* (*in Sovcolor*): V. Rapoport, G. Eghiazarov - *Scenografia*: P. Pashkevic - *Musica*: A. Pepin - *Attori*: Velta Line (*Ilsa Lidum*), Jan Priekulis (*Jan Lidum*), L. Freiman (*Olga Lidum*), Ianis Osis (*Taurin*), Iuri Iurowski (*Kikreisis*), Artur Dimiter (*Pazeplis*), Baiba Indrixon (*Anna*), Garry Liepin (*Artur*), V. Lieldyg (*Aivar*).

Ilsa Lidum, giovane e bella bracciante, conduce una vita dura e sconsolata e per di piú è stata abbandonata da Anton Pazeplis dopo aver avuto da lui un figlio, il piccolo Artur. Il fratello di Ilsa, Jan Lidum, soffre per i soprusi cui è sottoposto il popolo lettone; sorretto da una speranza di giorni piú felici vive e lotta nella clandestinità. Il possidente Taurin riesce a farlo arrestare e condannare a lunghi anni di carcere e gli compra, ad un'asta di orfani, il figlio Aivar con l'intento di farne un padrone. Per raggiungere tale intento egli costringe il ragazzo persino a dimenticare il nome del padre. Passano gli anni: Ilsa reca nel corpo e nel volto i segni di tante fatiche ed umiliazioni ma non ha perso la sua dignità e non si è spento nel suo cuore l'odio per gli oppressori. Jan esce dal carcere dopo 12 anni ed è felice di sapere che la compagna Marta, della cui attività rivoluzionaria ha sentito tanto parlare, è proprio sua sorella Ilsa: assieme riprendono con nuovo vigore la lotta rivoluzionaria. Artur, il figlio di Ilsa è divenuto un robusto bracciante e si incammina guidato dalla madre e da Jan sulla strada della lotta rivoluzoinaria. Aivar Taurin invece, che non ricorda piú di essere figlio di Jan, è diventato un padrone.

Ecco finalmente giungere il giorno tanto agognato da Jan, Ilsa e gli altri rivoluzionari: il governo del piccolo dittatore Ulmanis crolla; viene eletto un governo di popolo. Fra coloro cui il popolo affida i suoi destini sono Ilsa e Jan Lidum. Quel giorno è grande festa. Imponenti fiumane di gente si riversano nelle strade e nelle piazze, accolgono festanti l'esercito sovietico che ha proteso una mano al popolo lettone. Ad accogliere i soldati sovietici è pure Anna, la figlia di Anton Pazepils, che dopo aspri contrasti con la famiglia ha aderito alla gioventù comunista. Scoppia la guerra con la Germania nazista: il popolo va ad ingrossare le formazioni partigiane, si schiera nelle file dell'esercito sovietico. Anche Aivar Taurin, venuto a sapere che suo padre è Jan Lidum, abbandona la casa del possidente e va a combattere gli invasori e gli oppressori. Cessa la guerra, riprende la vita di pace, Anna Pazeplis, responsabile del partito nel dipartimento di Purvais, organizza le prime cooperative di produzione: con le forze congiunte i contadini intraprendono una offensiva contro la Palude delle Serpi. Ora nulla potrà impedire il prosperare della vita libera.

In questi tempi è molto di moda sostenere il carattere essenzialmente popolare dell'arte e non è senza compiacimento che si ode vantare la funzione che l'arte deve assolvere nei confronti delle masse. Poco esperti di queste cose, confessiamo che se, come abbiamo inteso affermare da fonte autorevole, questo *Verso*

la nuova sponda di Lukov è fulgido esempio di un'opera che identifica le autentiche finalità dell'arte, tali finalità possono essere soltanto quelle di un totale asservimento della cultura dello spettatore ad esigenze di ordine propagandistico. E' ormai una verità scontata che sono proprio i marxisti i piú convinti, anche se non astuti, fabbricanti di « oppio per il popolo », ma ci sembra che in questo caso si sia veramente esagerato. La struttura, i personaggi, la vicenda di questo film sono informati soltanto al raggiungimento di finalità politiche e, pur nell'indubbia perizia tecnica, il film appare come un enfatico pamphlet. E non si tratta infatti soltanto, nell'evidente assenza di ogni intendimento artistico, di grossolana falsificazione della verità storica, di risibile propaganda politica, di disgustosa retorica classista, di tendenziosa polemica, ma di una evidente stanchezza narrativa, di retorici personaggi, di arbitrari e declamatori avvenimenti. Si pensi a un cocktail di Carolina Invernizio, Eugenio Sue, Marx in cui sia narrata l'odissea di figli di nessuno che offesi e umiliati, privi di ogni conforto materno, oppressi politicamente, acquistano coscienza di sé nel divenire rivoluzionari e nello scoprirsi nel finale figli di colonnello. Il tutto in un succedersi di straordinari colpi di scena, di maternità perdute e ritrovate, di lotte e di conquiste impossibili, e in un carosello di personaggi, tra cui mancano soltanto Fantomas e il Padrone delle ferriere, che finiscono con lo scoprirsi tutti parenti. Anche gli avi hanno avuto cosí la giusta rivalutazione, da parte del cinema sovietico. Una rivalutazione a colori, di un bel colore, che offre ai meno frenetici critici marxisti l'occasione di difendersi dicendo « ma il colore... ».

BORIS GODUNOV

di VERA STROEVA

Origine: U.R.S.S., 1954 - *Produzione*: Mosfilm - *Soggetto*: basato sul poema omonimo di Aleksander Puskin, musicato da M. P. Mussorgski - *Sceneggiatura*: Nikolai Golovanov, Vera Stroeva - *Regia*: Vera Stroeva - *Fotografia*: V. Nikolaiev - *Scenografia*: V. Kisseliov, E. Serganov - *Attori*: Aleksander Pirogov (*Boris Godunov*), Gheorghi Nellep (*il falso Dimitri*), Maxim Mikhailov (*Pimen*), Larissa Avdeieva (*Marina*), A. Krivcenia (*Varlaam*), Ivan Koslovski (*l'innocente*), Nicandr Hanaiev (*Shuiski*).

Mosca, ultimi anni del XVI secolo: il popolo deve eleggere il nuovo zar successore di Fiodor, morto senza eredi perché il figlio minore di

Ivan il Terribile, cui dopo la morte del fratello Fiodor sarebbe spettata la successione al trono, era perito alcuni anni prima. A gran voce il popolo chiede che venga creato zar il boiardo Boris Godunov, ritiratosi in un convento. E Boris diviene zar.

Ma il suo regno non porta fortuna al popolo: si incomincia a mormorare sul suo conto, fosche leggende lo dipingono come l'assassino dello zarevitc Demetrio.

Grigori, giovane monaco del monastero Ciudov, viene a sapere dallo storico Pimen la terribile verità: lo zarevitc Demetrio era stato ucciso da sicari di Boris. Allora nella mente di Grigori matura un piano audace: saputo che Demetrio era suo coetaneo e gli assomigliava fisicamente, egli fugge in Polonia dove si spaccia per Demetrio, salvatosi per caso, e incomincia la lotta per il trono contro Godunov, aiutato dai polacchi cui promette in cambio di introdurre nella Russia la religione cattolica.

Boris non può combattere con successo contro l'impostore: il popolo gli è contro e tutti i malcontenti e gli affamati si uniscono sotto la bandiera del "miracolosamente salvato", dello zar legittimo. Boris soffre anche per i rimorsi di coscienza: in confessione rivela ciò che egli prova durante le notti insonni, quando si vede sorgere innanzi l'immagine del bimbo insaguinato. Sotto Kromi, a poche centinaia di chilometri a sud di Mosca, avviene la battaglia decisiva tra le truppe di Boris che combattono solo per costrizione, e le truppe popolari che si sono schierate per il falso Demetrio. La vittoria è degli insorti. La via di Mosca è aperta. Ma il popolo si accorge che è stato ancora una volta ingannato: assieme a Demetrio ed ai reparti armati polacchi sono apparsi in Russia anche sacerdoti cattolici che non fanno mistero dei propri piani di convertire la Russia ad una fede straniera. Dapprima timide ed isolate si levano le proteste contro gli stranieri, poi aumentano ed il fermento si fa piú minaccioso. Il destino del falso Demetrio è segnato: la sua fine è inevitabile.

Anche nei confronti dei rapporti tra opera lirica e film il problema non esula dai termini tante volte illustrati della possibile traduzione di un'opera da un linguaggio in un altro, che abbiamo sempre contestato. Se l'opera d'arte è inevitabile espressione della individualità dell'esistenza nel suo attuarsi come persona attraverso la soddisfazione di un impegno, è evidente che non esiste possibilità di coesistenza in essa di autori diversi, pena la assenza di un unitario criterio stilistico. Cosí in questo *Boris Godunov* è evidente la coesistenza di autori diversi: la regista Stroeva (quanto lontani i tempi del linguaggio nudo e essenziale di *Le notti bianche di S. Pietroburgo*!), l'operatore Nicolaiev, Mussorgski e alla lontana perfino Puskin. Ciò coincide con l'esistenza di un'opera che è un prodotto privo di individualità stilistica, e alla quale possono soltanto genericamente attribuirsi una importanza e un rilievo di ordine culturale. E' evidente infatti che il film non rappresenta un equivalente fedele dell'epo-

ca lirica di Mussorgski, e ciò per la costante presenza della Stroeva la cui scelta, sia pure al di fuori di un criterio coerente e unitario, finiscono ovviamente con l'avere un valore determinante sulla qualità visiva del film come oggetto. Né può essere dimenticato il peso che evidentemente l'operatore Nicolaiev ha avuto nella determinazione della composizione figurativa e della scelta cromatica. Il film rende quindi in modo approssimativo il mondo dell'opera teatrale: in esso non trovano infatti un punto di incontro e di fusione la musica di Mussorgski, il canto degli interpreti, la qualità e il ritmo delle immagini. Le quali risultano quasi sempre o decisamente pleonastiche rispetto agli elementi musicali o informate ad un calligrafismo di maniera largamente influenzato nel gusto da tradizioni teatrali di consuetudini di trucco, pesante e caricato, di figurazione, fastosa e affollata, di scenografie, spesso false e cartolinesche, di illuminazione, con effetti eccessivamente scoperti. Inoltre l'assoluta decadenza ritmica del film rende di insopportabile invadenza l'elemento musicale: fatta eccezione per alcuni momenti (la sequenza della festa, ad esempio) dai ben indovinati rapporti cromatici, vi è sempre una totale sottomissione degli elementi del linguaggio filmico ad esigenze di ordine spettacolare intese in senso teatrale: con una lunghezza di inquadrature, una assenza di movimenti della camera, una staticità di elementi interni dell'inquadratura, che costituiscono elementi di assoluta insufficienza ritmica del film. Sotto un profilo genericamente culturale, vanno lodate la efficienza tecnica della colonna sonora, l'abilità canora di alcuni interpreti, in genere eccessivi come gioco recitativo fatta eccezione per Pirogov, la solennità di ben orchestrati movimenti di massa.

LES MAUVAISES RENCONTRES

(Cattivi incontri)

di ALEXANDRE ASTRUC

Origine: Francia, 1955 - *Produzione*: Les Films Marceau - *Soggetto*: basato sul romanzo « Une sacrée salade » di Cécil Saint-Laurent - *Sceneggiatura*: Alexandre Astruc e Roland Laudenbach - *Regia*: Alexandre Astruc - *Fotografia*: Robert Lefèbvre - *Musica*: Leroux e Henry Crolla - *Attori*: Anouk Aimé (*Catherine Racan*), Jean Claude Pascal (*Blaise Walter*), Gianni Esposito (*Pierre*), Philippe Lemaire (*Alain Bergère*), Claude Dauphin (*il dottor Daniely*), Yves Robert (*il commissario Forbin*).

Al Quai des Orfèvres si interroga una ragazza, a seguito di una lettera trovata presso un medico in fuga...

A vent'anni, Catherine Rancan arriva alla capitale della provincia con il giovane di cui è innamorata, Pierre.

Questi però non ha forza di affrontare gli ostacoli che gli si parano innanzi e, dopo poco, abbandona la compagna. Un viaggio a Nizza porta all'incontro di Catherine con Blaise, il direttore di un quotidiano. Ella ne diviene l'amante, ma Blaise la lascia non appena si accorge che questo legame rappresenta per lui qualcosa di piú che una semplice avventura. Questo incontro tuttavia permette alla ragazza di entrare nella redazione di un giornale di moda, al suo ritorno a Parigi.

Viene poi l'incontro col fotografo Alain. Basta però che Catherine riveda Blaise, una sera, perché questo nuovo legame si spezzi.

La giovane tenta allora di riallacciare la relazione con Pierre, ma invano; dopo averla posseduta, egli la respinge. Catherine è costretta a ricorrere alle cure di un medico dai pochi scrupoli, ed è questa la ragione del suo interrogatorio alla Polizia. Subito dopo essersi lasciata convincere a firmare l'accusa contro il medico, Catherine apprende che egli, per sfuggire alle conseguenze del suo intervento, s'è tolto la vita.

E' ormai di rigore che ogni giovane autore francese inizi la sua attività con un omaggio piú o meno dichiarato a Clouzot, la

cui influenza in senso storico ha assunto un peso addirittura imprevedibile. Per Astruc, autore di questo *Mauvaises rencontres*, il modello evidente è *Quai des Orfèvres*, anche se egli tenta di conferire al film un'impronta originale non tanto in senso strutturale, ma con il ricorso ad abusati e prevedibili « racconti a rovescio », e con attraverso preziosità figurative e di dialogo che testimoniano talvolta una viva intelligenza. Purtroppo i frutti di una tale qualità sono destinati ad andare del tutto dispersi in conseguenza della sostanziale mancanza di umanità dell'autore nell'approfondire personaggi e situazioni, del suo disperdersi dietro elzeviri formali anziché tendere ad una individuazione degli elementi essenziali alla dinamica drammatica del film. E' palese infatti uno squilibrio strutturale nella costruzione di esso, in quanto manca una conveniente proporzione tra la parte introduttiva di descrizione ambientale e di premessa alla vita facile della protagonista, e il momento che avrebbe dovuto essere veramente fondamentale, quella della maternità, risolto in modo sbrigativo e sommario. Questa incapacità di sintesi dell'autore, questa impossibilità ad approfondire la condizione umana dei personaggi in rapporto ad un certo ambiente, è l'elemento di fondamentale deficienza del film: quello che gli conferisce un andamento episodico e dispersivo, frammentario e casuale, spesso generico e arbitrario. Anche i personaggi, a prescindere da quello della protagonista che si giova di notazioni felici e soprattutto della aderenza fisica del volto da « predestinata » della Aimée che sembra uscita dalle pagine di una « pièce » di Sartre, sono sommariamente descritti: molto imprecisi nel carattere, le loro azioni risultano sovente ingiustificate; né valgono le pretensiose preziosità del dialogo a conferire loro una sostanza umana. A tali ricercatezze letterarie fanno puntualmente riscontro, come si è detto, ghirigori figurativi impostati su complicati movimenti della camera, su inconsueti tagli di inquadratura, su ricercate disposizioni di personaggi nel campo. Ma tutti questi elementi, lo si è detto, conferiscono al film una nobiltà soltanto apparente, o meglio una pura dignità formale, che non riscatta la sostanziale fragilità dei personaggi e delle situazioni drammatiche, aggravata da squilibri ritmici frequenti e talora evidentissimi. Il film, del tutto fallito nel suo complesso, merita un certo interesse soltanto per l'intelligenza di certe notazioni ambientali e d'ordine psicologico, nonché per l'inconsueto gusto figurativo di certe immagini.

LES HEROS SONT FATIGUE'S

(Gli eroi sono stanchi)

di YVES CIAMPI

Origine: Francia, 1955 - *Produzione*: Cila Films-Terra Film - *Produttore*: Raymond Froment - *Soggetto*: Christine Garnier - *Adattamento*: Jean-Charles Tacchella - *Sceneggiatura*: Yves Ciampi, Jean-Louis Bost - *Regia*: Yves Ciampi - *Dialoghi*: H. F. Rey - *Fotografia*: Henri Alékan - *Scenografia*: René Moulaert - *Musica*: Loiguy - *Montaggio*: Roger Dwyre - *Attori*: Yves Montand (*Michel Rivière*), Maria Felix (*Manuela*), Jean Servais (*François Severin*), Curd Jürgens (*Wolf*), Gérard Oury (*Villeterre*), Elisabeth Manet (*Nina*), Gordon Heath (*Sidney*), Gert Froebe (*Herman*), Manolo Montez (*Pépé*), Ruddy Castell (*Rudi*).

Michel Rivière, ex pilota dell'aviazione militare ora al servizio di una piccola compagnia aerea di trasporti in Africa, giunge a Free City, capitale dell'unica repubblica negra indipendente del mondo.

A seguito di un incidente aereo, egli ha scoperto che la compagnia si serviva di lui per il contrabbando di diamanti. Impadronitori delle pietre preziose che ha trovato a bordo dell'aereo (per un valore di circa duecento milioni), Michel si è dato alla fuga.

Nel frattempo il ricettatore, con il quale doveva mettersi in contatto Michel, è stato espulso da Free City. Michel si rifugia all'Hotel des Etrangers, gestito dall'avvocato François Séverin, collaboratore condannato a morte in contumacia. L'amica di questi, Manuella, conquistata dal giovane pilota, vuole aiutarlo a sfuggire ai proprietari di diamanti. Wolf, ex pilota come Michel, al servizio dei contrabbandieri, rinuncia alla sua missione per associarsi all'avversario, il quale intende partire con Manuella e "rifarsi una vita" altrove.

Ma l'odio di Séverin, quando si accorge che la compagna sta per abbandonarlo, provocherà la morte della donna e di lui stesso. Michel e Wolf lasciano Free City da soli...

In un congresso internazionale di ordine culturale, tenutosi lo scorso anno, il regista Ciampi ebbe a dichiarare che a causa della censura non esistono per i poeti del cinema che due alternative: il silenzio o il carcere. Questo film conferma l'esattezza

di quanto scrivemmo tempo fa sul comodo paravento costituito per molti autori da questo fantomatico spettro della censura, e consolida in noi il rammarico di fronte a certe opere per la insufficienza della censura stessa. Tutta la marcia letteratura d'appendice, a base di eccitazioni erotiche e sessuali, tutto il decadentismo di una morbosa stanchezza morale, tutte le piú basse sollecitazioni emotive alla violenza fisica e morale, alla sensualità, all'annullamento totale nel vizio e nell'inerzia, sono presenti in questo film e ne costituiscono addirittura l'essenza. Non v'è una sola inquadratura in cui palpiti un'autentica partecipazione dell'autore, non v'è un solo personaggio che si riscatti dal totale insabbiamento morale, non v'è un solo episodio in cui non dominino la crudeltà o il sesso. Una grande stanchezza, un'atmosfera equivoca e malsana, circolano in tutto il film in cui continui sono i riferimenti di ordine mnemonico: e naturalmente Clouzot di *Manon* e di *Le salair de la peure*, e Allegret di *Les orgueilleux* costituiscono i modelli evidentissimi a cui continuamente Ciampi fa riferimento. Il risultato è quello della assoluta insincerità di cui si è detto; del tono di maniera dei conflitti dei personaggi; della sostanziale superficialità di descrizione delle loro contorte psicologie, della facilità retorica di molti simbolismi; dell'enfasi talora risibile dello smaniare dei personaggi.

La evidente perizia dell'autore nell'uso dei mezzi di linguaggio, la sua conoscenza degli effetti e delle suggestioni dell'immagine filmica rendono piú acuto il rammarico per la sua anonimia morale e per la sua assenza di inventiva: quando anche si impegna, Ciampi finisce col cadere in deteriori simbolismi formali (come quello del ventilatore) scontati da oltre venti anni (basterebbe pensare a *Atlantide* di Pabst) o in una concitazione tutta esteriore, come nella sequenza finale dell'inseguimento, ritmata su coincidenze meccaniche e sulla suggestione di violenze e contrasti del tutto esteriori. Anche l'ambiente, a prescindere da qualche notazione felice, è quasi simpre estraneo all'atmosfera in cui i personaggi dovrebbero muoversi e risulta soltanto uno sfondo di maniera. L'interpretazione risente della mancanza di personalità dell'autore, anche a causa della mediocrità di Montand e della Felix; Jürgens offre invece conferma delle sue notevoli qualità, nel disegno intenso e sobrio di un difficile personaggio. Eccellenti nel finale taluni effetti fotografici di Alékan.

CHIENS PERDUS SANS COLLIER

(Cuccioli smarriti)

di JEAN DELANNOY

Origine: Francia, 1955 - *Produzione*: Franco-London Film - Les Films Gibé - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Gilbert Cesbron - *Sceneggiatura*: François Boyer, Pierre Bost - *Regia*: Jean Delannoy - *Fotografia*: Pierre Montazel - *Attori*: Jean Gabin, Serge Lecointe, Jacques Moulière, Jimmy Urbain, Anne Doat.

Il giudice Lamy, del Tribunale per minorenni, è un uomo mite e comprensivo e non crede all'efficacia delle case di rieducazione e dei metodi troppo severi.

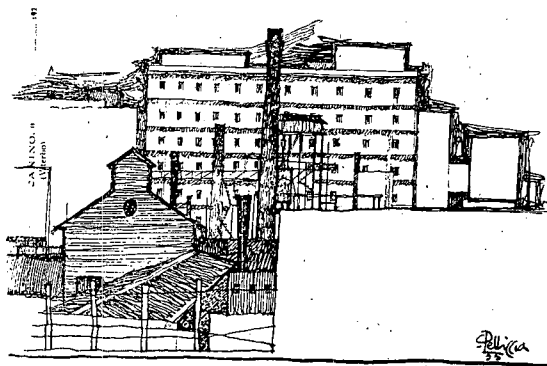
Francis, il primo ragazzo che ci viene presentato, un quindicenne di padre sconosciuto e madre mentecatta, è accusato di furto e inviato al centro di rieducazione di Terneray perché vi rimanga fino a maggiore età. Durante il viaggio fa conoscenza con Alain Robert, un monello di undici anni, allevato dall'Assistenza Pubblica. Per vendicarsi della brutalità dei contadini per i quali lavorava ha appiccato il fuoco alla loro fattoria. Sensibile e bisognoso d'affetto, egli si sente attratto da una grande tenerezza e ammirazione verso Francis, al quale confida di voler ritrovare i propri genitori.

Quando Francis evade Alain lo segue fedelmente. Viene ricatturato e il giudice Lamy cerca di fargli capire come le sue ricerche siano inutili perché egli non ha piú genitori. Alain è disperato. Intanto Francis e la sua giovane amica, Sylvette, si sono rifugiati su di una chiatta. Quando si accorgono di non aver piú via di uscita Sylvette, per facilitare la fuga al compagno, si getta in acqua e Francis la segue. I due periscono miseramente.

La partita con Alain e Francis è perduta. Ma forse il giudice potrà ancora salvare Gérard, un altro piccolo evaso, figlio di una donna di liberi costumi, che, nondimeno, lo ama a modo suo. Il ragazzo è fuggito dal riformatorio per riunirsi alla madre e all'amante di lei, un acrobata, e condurre con loro una vita libera e vagabonda. E il giudice Lamy comprende che quella è per lui la via della felicità.

La stupefacente disinvoltura di Delannoy nel transitare da un genere all'altro e soprattutto nell'alternare opere di un certo rilievo ad altre del piú sciatto mestiere, impone urgentemente una revisione critica nei suoi confronti; poiché è evidente che, pur dovendosi attribuire a Delannoy opere importanti, come *Dieu a besoin des hommes,* troppo spesso il suo nome è apparso legato a film del piú dichiarato commercialismo e di un dete-

riore fumismo. Il che autorizza a dubitare fortemente di quello stato di autenticità che è sempre indispensabile condizione per il conseguimento di una coerenza stilistica. Anche di fronte a questo film, che tratta del problema della rieducazione dei fanciulli abbandonati, la prima domanda da porsi è quanto l'autore sia autenticamente interessato al problema e come esso sia visto alla luce del suo mondo. La risposta, a giudicare dagli elementi oggettivamente presenti nell'opera, è decisamente negativa: il film presenta motivi mnemonici ispirati a diversi autori (evidentissimamente a Clément di *Jeux interdits* all'inizio, a Cayatte di *Nous sommes tous des assassins* in molti passaggi, a Vigo di *Zéro de conduite,* a Clouzot nell'insopportabile episodio del verme e perfino a Duvivier di *Aux royaume des cieux*), continue incertezze di impostazione e di impianto, pause e fratture narrative, ma soprattutto rivela una assoluta mancanza di giudizio dell'autore sulla materia narrata, un suo inaccettabile agnosticismo nei confronti del problema posto, una carenza di calore umano nella descrizione dei personaggi. E' evidente che la scottante materia umana del film costituisce soltanto un pretesto per Delannoy per sfruttare elementi carichi di emotività, che egli non partecipa con autentico impegno alla studiosa ricerca con l'approfondimento della loro umanità. I ragazzi traviati sono visti nel film a volte con atteggiamento di condanna, altre volte esaltati al ruolo di eroi: il tutto senza una precisa ragione; la loro condizione umana è superficialmente descritta, con compiaciuta insistenza su elementi morbosi e scandalistici; la loro psicologia e il loro mondo non sono affatto indagati; e il film si chiude in sostanza con uno stringersi nelle spalle: i ragazzi traviati esistono per influenze ambientali, ma la giustizia umana, anche se affidata a uomini capaci e di cuore, non può far nulla. Cosí amara e cinica conclusione, non dichiarata ma palese, nasce da una insufficiente partecipazione dell'autore, piú spesso preoccupato di una esteriore ricercatezza formale, o di sfruttare qualche particolare visivo o battuta « shocking » che non di approfondire con umana comprensione la materia del film per farne oggetto di ricerca stilistica. Da ciò il carattere episodico del film, la retoricità di molte soluzioni, la forzata coincidenza o la meccanicità di altre, la stanchezza generale di ritmo. Le varie storie non arrivano a saldarsi in modo efficiente e un certo carattere di improvvisazione e di incertezza è presente in tutto il film. Inoltre i personaggi dei bambini sono soltanto superficialmente descritti, mentre tutti quelli di contorno sono addirittura inesistenti. L'unico che abbia una intima coerenza e una precisa fisonomia è quello

del giudice, ma nei suoi riguardi il merito principale è da attribuire a Gabin che ha profuso nel personaggio la sua sorniona esperienza recitativa sfruttando con grande mestiere le astuzie di dialogo e le suggestioni del ruolo. Il suo personaggio è del resto, per quanto perfettamente credibile, molto vicino all'allenatore di *L'air de Paris* di Carné, e addirittura al gangster di *Touchez pas au grisbi* di Béker: riprova evidentissima di come l'interprete abbia assunto nel film una funzione autonoma sovrapponendosi alla personalità del regista, e pervenendo a creare in definitiva l'unica cosa valida del film.

JOHN AND JULIE

di WILLIAM FAIRCHILD

Origine: Gran Bretagna, 1955 - *Produzione*: British Lion - *Produttore*: Herbert Mason - *Soggetto, sceneggiatura, regia*: William Fairchild - *Fotografia* (*in Eastmancolor*): Arthur Grant - *Scenografia*: Raymond Simm - *Musica*: Philip Green - *Attori*: Colin Gibson (*John*), Lesley Dudley (*Julie*), Noelle Middleton (*Miss Stokes*), Moira Lister (*Dora*), Wilfrid Hyde White (*Sir James*), Sidney James (*il sig. Pritchett*), Meg Jenkins (*la signora Pritchett*), Joseph Tomelty (*il sig. Davidson*), Constance Cumming (*la signora Davidson*), Patric Doonan (*Jim Webber*), Andrew Cruickshank (*lo zio Ben*).

Siamo nei giorni che precedono l'incoronazione di Elisabetta. Gran fermento e impaziente attesa in tutto il paese. In una piccola città del Sud vivono John e Julie. Son due bambini, lui di dieci anni, lei di sei; la bambina ha una gran voglia di veder da vicino la Regina, anche perché è convinta ch'ella porti sempre la corona in testa, anche quando è in casa. Cosí Julie riesce a convincere il suo amico John a fuggire di casa per raggiungere Londra. Rotti i rispettivi salvadanai, i due fanciulli prendono il treno, ma quando il controllore chiede loro i biglietti si accorgono di averli smarriti. Vengono fatti scendere, e trovano ospitalità per una notte presso il buon Giudice Sir James. Al mattino i due fuggono di nuovo, e sulla macchina dei due coniugi americani Davidson arrivano nella Capitale. Dopo varie avventure, la folla che si accalca per le strade li separa, e solo dopo molte ore, grazie all'intervento di varie persone, riescono a ricongiungersi.

Ed ecco i due giovani protagonisti fuori della Caserma della Cavalleria Reale, proprio nel momento nel quale lo zio di John, il Sergente Ben, si appresta a fare parte della scorta Reale. Qui pure trovano il padre di John, brontolone di professione e acerbo critico degli sperperi governativi, nonché la Signorina Stokes, vezzosa maestra di Julie. Benché i due bambini siano stati arrestati dalla polizia, il buon Giudice Sir Ja-

mes, che copre pure la carica di Maresciallo del Regno, riesce a sistemare tutto e quando la Regina fa la sua apparizione al balcone di Buckingham Palace, la piccola Julie può constatare che la Sovrana porta veramente la Corona.

Il cinema inglese ha tutta una tradizione di opere sui fanciulli: si tratta in genere di film garbati e caramellosi, onesti e conformisti, di tono tra umoristico e fiabesco, che non assumono l'impegno di una descrizione studiosa del mondo dei fanciulli ma piuttosto la cadenza allusiva e svagata di un racconto fantastico. In questa chiave va visto anche *John and Julie* di Fairchild, la cui superficialità di ricerca, grossolanità di gusto, facilità e meccanicità di soluzioni narrative, sommarietà di personaggi, rischierebbero di apparire addirittura irritanti, se il film non fosse visto come una fiaba: non quindi un film sui fanciulli, ma per i fanciulli, con tutta la semplicità e la convenzionalità del caso. Conviene subito chiarire che anche accettato sotto questo benevolo profilo, il film non ha eccessivo rilievo e che il suo smielato ottimismo confina spesso con la piú assoluta sciattezza. Inoltre, nonostante una scelta di interpreti abbastanza indovinata e una certa misura sulla distribuzione degli effetti, esso è strutturato su una serie di coincidenze narrative cosí meccaniche e forzate da risultare addirittura risibili, né riesce a sollecitare in modo efficace la tensione emotiva dello spettatore per una troppo scontata evidenza delle soluzioni narrative, per una eccessiva genericità di descrizione, e soprattutto per una sostanziale deficienza dell'autore nell'investire con qualche rilievo umoristico taluni sviluppi della vicenda che ne avrebbero offerta l'occasione. Il film è deficiente sul piano del gusto oltre che scialbo sotto un profilo figurativo, con un colore oleografico e fastidioso, e stanco per ritmo; gli mancano l'incanto festoso della fiaba, la leggerezza e l'andamento spedito, la gioiosa incongruenza. L'autore non riesce a liberarsi da certe preoccupazioni realistiche — la stessa sequenza della festa per l'incoronazione è di pesantezza documentaria — e da assurde esigenze di coerenza narrativa: ne nasce un diffuso senso di stanchezza che inutilmente l'autore cerca di dissipare con battute umoristiche di dubbia qualità o con l'inserimento nella vicenda dei fanciulli di due « seconde storie » di assoluta inconsistenza. Restano quindi da lodare soltanto, se v'erano, le buone intenzioni.

DOCTOR AT SEA

(Un dottore in altomare)

di RALPH THOMAS

Origine: Gran Bretagna, 1955 - *Produzione*: J. Arthur Rank Organisation - *Produttore*: Betty E. Box - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Richard Gordon - *Adattamento*: Richard Gordon - *Sceneggiatura*: Nicholas Phipps, Jack Davies - *Regia*: Ralph Thomas - *Fotografia* (*in Vistavision, technicolor*): Ernest Steward - *Scenografia*: Carmen Dillon - *Costumi*: Joan Ellacott - *Musica*: Bruce Montgomery - *Canzoni*: Hubert Gregg - *Montaggio*: Frederick Wilson - *Attori*: Dirk Bogarde (*Simon*), Brigitte Bardot (*Helen Colbert*), Brenda De Banzie (*Muriel Mallet*), James Robertson Justice (*il Capitano Hogg*), Maurice Denham (*Pasqua*), Michael Medwin (*Trail*), Hubert Gregg (*Archer*), James Kenney (*Fellowes*), Raymond Huntley (*Capitano Beamish*), Geoffrey Keen (*Hornbeam*), George Coulouris (*Carpenter*), Noel Purcell (*Corble*), Jill Adams (*Jill*), Joan Sims (*Wondy*), Cyril Chamberlain (*Whimble*), Abe Barker (*Old Harry*), Toke Townley (*Jenkins*), Thomas Heathcote (*Wilson*), Frederick Piper (*Sandyman*), Michael Shepley, Felix Felton, Joan Hickson, Eugene Deckens, Mary Laura Wood, Ekali Sokou, Martin Benson, Harold Kasket, Stuart Saunders.

Laureatosi in medicina, Simon Sparrow, un po' per secondare il suo spirito d'avventura e un po' per sfuggire alla prospettiva di un poco gradevole matrimonio, s'imbarca sul "Lotus", una vecchia barcaccia che batte i mari tropicali. Qui egli viene trattato, da marinai e ufficiali ma soprattutto dal barbuto comandante Hogg, col disprezzo che si conviene a un novellino, e sottoposto a ogni sorta di tiri mancini.

Il capitano Hogg è un feroce odiatore delle donne, e nemmeno la presenza a bordo, durante una traversata, di due donne — una delle quali, Muriel, gli dedica affettuose attenzioni durante una malattia —, vale ad ammansirlo. Si ammansisce invece l'equipaggio, del quale Simon riesce a conquistarsi le simpatie con una operazione di appendicite felicemente condotta; ed Helène, l'altra passeggera, giovane e seducente, è attratta dal giovane medico. Dopo un'ultima lotta combattuta fra l'amore per il mare e la vita di bordo, e l'affetto per la ragazza, Simon si decide alla fine, e sceglie la ragazza.

Sembra incredibile che la verità cosí ovvia di una necessità e funzionalità delle immagini nel film fatichi tanto ad affermarsi, e che ancora esistano autori come Thomas convinti, diamogli

l'alternativa della buona fede, che situazioni da commedia leggera e battute da giornale umoristico possano conservare una loro validità se trasportati piattamente sullo schermo. Precisato che le situazioni narrative e le battute di dialogo di questo film non sono certo di alta qualità, è pertanto facile immaginare quanto stucchevole e ovvio esso risulti. La assoluta mancanza di « humour » nell'autore, evidente nell'accettazione di scontatissimi motivi comici, è aggravata dalla sua assoluta incapacità di usare dei mezzi espressivi filmici con una qualche efficacia, rendendoli strumenti di una puntigliosa satira. In nessun momento del film la scelta degli elementi dell'inquadratura o il ritmo e gli attacchi di montaggio, rispondono ad una sia pur vaga funzionalità: l'immagine, anche per la assoluta insufficienza degli interpreti tra cui impagabile per inespressività Bogarde, risulta cosí costantemente casuale e pleonastica, e il sapore comico potenziale di talune situazioni va puntualmente disperso. La lentezza ritmica del film, nonostante il concitato agitarsi degli interpreti, trova preciso riscontro nella assoluta ovvietà delle soluzioni, nella stanchezza degli sviluppi narrativi e financo nella assoluta genericità di descrizione dei caratteri. E particolarmente irritante è la pretensiosità di un insopportabile uso del colore, nonché il tono di divertita superiorità con cui la vicenda è narrata. Decisamente, se il film è uno scherzo, occorre proibire al sig. Thomas di scherzare.

THE DEEP BLUE SEA

(Profondo come il mare)

di ANATOL LITVAK

Origine: Gran Bretagna, 1955 - *Produzione*: London Film - *Organizzazione generale*: Alexander Korda - *Produttore*: Anatol Litvak - *Soggetto e sceneggiatura*: Terence Rattigan, dalla propria commedia omonima - *Regia*: Anatol Litvak - *Fotografia* (*in Cinemascope e Eastmancolor*): Jack Hildyard - *Musica*: Malcolm Arnold - *Attori*: Vivien Leigh (*Hester*), Kenneth More (*Freddie Page*), Eric Portman (*Miller*), Emlyn Williams (*Sir William Collyer*), Moira Lister (*Dawn Maxweel*), Arthur Hill (*Jackie Jackson*), Dandy Nichols (*la signora Elton*), Jimmy Hanley (*Dicer Durston*), Miriam Karlin (*la barista*), Heather Thatcher (*Lady Dawson*), Alec McCowen (*Ken Thompson*), Bill Shine, Sidney James, Gibb McLaughlin.

L'azione inizia in una modesta pensione londinese, dove una giovane donna ha tentato di uccidersi con una forte dose di sonnifero. Giunge il medico che soccorre la donna, ponendola fuori pericolo. Si scopre allora che ella non è sposata con Mr. Page, l'uomo con il quale vive.

Un anno fa Hester era la moglie ricca e ammirata di un giudice famoso, Sir William Collyer, che nutriva per lei un affetto sincero e profondo. Un giorno il marito le presenta Freddie Page, un ex pilota della R.A.F. frivolo e incostante, che tuttavia l'attrae irresistibilmente fin dal primo incontro. Dall'attrazione nasce un amore appassionato e illogico, che l'ossessiona.

Hester lascia il marito per vivere con Freddie, ma presto la loro esistenza diviene impossibile. Tuttavia né Freddie né Hester riescono a spezzare l'ormai penoso legame. E' allora che Hester pensa al suicidio.

Quando Freddie legge la lettera scrittagli da Hester prima del disperato tentativo, comprende che deve andarsene. Ma Hester lo segue senza dargli tregua da un club all'altro per tutta Londra. Sir William raggiunge la moglie e tenta di persuaderla a tornare con lui, ma invano.

Hester torna alla pensione e vi trova il Dr. Miller. I due hanno un lungo colloquio. Il medico le fa comprendere che Freddie non la ama, ma non riesce a staccarsi da lei per semplice debolezza. Sta a lei, la piú forte dei due, prendere l'iniziativa e decidere delle loro esistenze.

Quando Freddie ritorna per ritirare le valigie, (ma in realtà per farsi convincere ancora una volta a restare) lo attende una sorpresa. Hester non è piú la stessa: non piange, non lo supplica, ma si congeda da lui con freddezza e si prepara a sua volta a lasciare la pensione per sempre.

Dei rapporti tra opera teatrale e opera filmica si è già cosí lungamente dissertato che non è certo il caso di ripetere i motivi di fondamentale diversità, nel piano espressivo, dei due linguaggi. Ed è inutile bizantineggiare ancora sui rapporti nel film tra immagine e suono, nel tentativo di stabilire formule che necessariamente si rivelano assurde sul piano dell'arte. E' sufficiente soltanto ricordare che affinché il fatto stilistico sia compiuto e perfetto, è necessario che tutti gli elementi formativi dell'opera rispondano ad un criterio di funzionalità e di necessità. Di fronte a film come *The deep blue sea* di Litvak, tratto dalla commedia di Rattigan, la prima domanda da porsi è quindi se il testo originario abbia subito un compiuto processo di reinvenzione oppure se l'opera filmica non sia che la traduzione piú o meno corretta, ma naturalmente infedele, dell'opera teatrale. La risposta non può in questo caso essere dubbia: il film si mantiene fedele al massimo all'originale, in senso ovviamente esteriore, ed è quindi del tutto assente in esso un criterio stilistico di selezione che determini la forma nel suo valore essenziale: esso riproduce in modo generico e grossolano la vicenda e i personaggi della com-

media senza riuscire ovviamente a renderne lo spirito. Manca del tutto infatti l'elemento di morboso attaccamento fisico tra i due protagonisti, che costituisce l'origine il fondamento e la soluzione del dramma, e tutta la struttura della vicenda diviene arbitraria e risibile, anche in conseguenza della estrema sommarietà di descrizione di tutti i personaggi. Caduto infatti, o espresso soltanto fuggevolmente a parole, il motivo fondamentale del dramma, risultano ingiustificate le ragioni dei personaggi, sommarie le motivazioni psicologiche alle loro azioni, generico l'ambiente in cui vivono. Tutto ciò aggravato dalla incertezza della interpretazione (di assoluta inespressività quella di Kenneth More), e dalla estrema superficialità dei caratteri dei personaggi di contorno, decaduti al ruolo di risibili manichini, particolarmente quelli essenziali del marito e del bookmaker. Francamente, con tutta la miglior buona volontà, non siamo riusciti, come altri osservatori, a individuare alcun felice contrasto tra gli squallidi interni e gli esterni, che puntualizzerebbero la distratta freddezza della grande città. In quegli esterni sciatti e anonimi, in cui il dolore ha un tono di insopportabile casualità, abbiamo individuato soltanto il non riuscito tentativo dell'autore, come nel flash-back pleonastico e di maniera, quello di rompere in qualche modo la monotonia di una struttura giudicata « teatrale ». Il film naturalmente non riesce ad assumere un « suo » ritmo, e permane in esso un diffuso senso di stanchezza e una uniformità di caratteri. Manca inoltre del tutto il valore addirittura essenziale dell'ambiente, la sua ossessiva ristrettezza, la sua avvilente povertà. E il conflitto dei personaggi è spesso risibile e privo di ogni comunicazione umana.

CISKE DE RAT

(Muso di topo)

di WOLFGANG STAUDTE

Origine: Olanda, 1955 - *Produzione*: Filmproductie Maatschappij Amsterdam - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Piet Bakker - *Riduzione e sceneggiatura*: Wolfgang Staudte - *Dialoghi*: Piet Bakker, Wolfgang Staudte - *Regia*: Wolfgang Staudte - *Assistenza alla regia*: H. G. Thiemt - *Fotografia*: Otto Baecker - *Scenografia*: Nico Van Baarle - *Musica*: Steye Van Brandenburg - *Montaggio*: Lien D'Oliveyra - *Attori*: Dick van der Velde (*Ciske*), Jenny van Maerland (*sua madre*), Robert de Vries (*suo padre*), Kees Brusse (*l'istitutore Bruis*), Lies Franken (*Suus, sua fidanzata*), Johan Valk (*Maatsuyker, direttore della scuola*), Bernhard Droog (*Meersma, istitutore*), Jan Blaaser (*Verbeest, istitutore*), Annie Langenaken (*Tedema, istitutrice*), Jan Teulings (*lo zio Henry*), Stine Lerou (*la zia Chris*), Riek Schagen (*Jans, stiratrice*), Ben Groenier (*Alarm, tutore di Ciske*), Cees Laseur (*Van Loon, giudice*), Guus Oster (*il Procuratore della Regina*), Katja Ernst (*Signora De Hoop, difensore di Ciske*), Johan Kaart (*Muysken, agente*), Hans Tiemeyer (*il direttore del riformatorio*), Joan Remmelts (*Zwart, istitutore al riformatorio*), Paul Steenberg (*Padre Le Goey*), Heidi Everts, Piet van Leeuwen, Tjeerd de Vries, Dick Bos (*compagni di Ciske*).

Ciske Vrijmeeth è uno dei tanti piccoli vagabondi di una grande città. Il papà di Ciske, un marinaio, è il solo che, in occasione delle sue rare visite, gli dimostri un po' d'affetto. La madre, una cameriera, vede in lui soltanto un ragazzaccio che le è d'impaccio e la mancanza di amore materno, che il suo cuore di bambino desidera, fa soffrire Ciske.

Dopo essere stato avvertito e rimproverato severamente e piú riprese, un giorno Ciske viene scacciato dalla scuola.

Nella nuova scuola egli fa parte della classe dei giovane istitutore Bruis, un idealista che cerca di guadagnare la sua fiducia. Ma uno degli scolari, un ragazzaccio, provoca a tal punto Ciske, che questi esasperato lo ferisce leggermente. Il caso prende tali proporzioni che un ispettore di polizia deve intervenire.

Nel frattempo Ciske diviene l'oggetto di una triste lotta fra i suoi genitori. Vrijmeeth reclama il divorzio, ma sua moglie non vuole dare il suo consenso, né lasciargli Ciske. Bruis viene nominato tutore del ragazzo ed è continuamente in lotta con l'inflessibile madre. Ciske deve restare con la madre, ma un giorno essa lo ferisce tanto profondamente che il bambino le tira contro il primo oggetto che gli capita in mano: è un coltello affilatissimo che la colpisce alla carotide. Ciske è divenuto l'assassino di sua madre.

Il ragazzo viene arrestato e rinchiuso in un riformatorio; qui egli attraversa un periodo terribile, fino a che Padre de Goey riesce a fargli accettare la sua sorte. Comincia allora per Ciske un'epoca migliore, perché suo padre si è risposato con una stiratrice, la zia Jans, che ha proprio quelle qualità che mancavano alla vera madre. Tuttavia egli non ha ancora trovato la pace: nei suoi sogni lo sguardo vendicativo della madre lo ossessiona, e d'altra parte egli ha ormai il marchio dell'assassino. L'istitutore sa che se Ciske potesse tornare a scuola molti dei suoi problemi psichici si risolverebbero, ma non può sfidare il rifiuto della direzione e la condanna dell'opinione pubblica.

Un giorno Ciske, in seguito a uno scherzo malvagio del suo piú crudele nemico, Jantje Verkerk, si ammala gravemente di polmonite. Nel delirio egli confessa la sua disperazione. Il Direttore capisce che il ritorno alla sua vecchia scuola è la sola cosa che manca alla sua felicità e, al termine della sua convalescenza, Ciske può finalmente tornare tra i suoi compagni. Questa volta egli non è piú reietto, ma un membro reale della sua classe ed ha, come i suoi compagni, una buona occasione per svilupparsi e diventare un membro effettivo della società.

Di tono decisamente didattico, didascalico e illustrativo, quest'opera di Staudte affronta il problema della educazione della gioventú in termini estremamente drammatici, e cioè con un matricidio. Come sempre accade quando un'opera si fonda su un assunto tematico dichiaratamente scoperto, le enunciazioni contenutistiche finiscono col prevalere sulle intime necessità stilistiche e l'arte, posta al servizio in questo caso della pedagogia, finisce col non essere né l'una cosa né l'altra. Ciò soprattutto perché il film denuncia un fondamentale difetto strutturale nell'insistenza, talvolta eccessiva e pedante, con cui sono descritte le vessazioni e le ingiustizie cui è sottoposto il fanciullo, insistenza che soffoca quello che avrebbe dovuto essere l'elemento essenziale, e cioè l'indagine della psicologia del fanciullo stesso, del mondo abnorme e distorto che in lui si è creato per la mancanza di un affetto. Nonostante la prestazione eccellente del piccolo Van der Velde, il personaggio appare scopertamente didattico e privo delle necessarie sfumature, anche per la troppo mancata caratterizzazione degli altri personaggi: il professore, di una illuminata bontà troppo programmatica, la madre, di eccessiva crudeltà, il padre, di svagata bonomia. L'andamento statico

e monotono della narrazione, sovente insistita su certi aspetti di interesse pedagogico, accentua la pretensiosità didattica dell'assunto, anche in conseguenza dei troppi elementi di cui la vicenda è infarcita e soprattutto della evidente decadenza della seconda parte del film, dopo l'internamento del bimbo nella casa di correzione. Il retorico finale accentua infatti il tono scoperto di una problematica sociale che non appare concretata in un coerente e necessario svolgimento. Il film ha momenti felici nella scena dell'uccisione, di sobria intensità soprattutto per lo accorto ritmo di montaggio, dell'addio del fanciullo al maestro, in cui la scenografia di gelidi corridoi ha una forte funzione di contrasto, delle visite del maestro al fanciullo nella casa di correzione, di sommessa ed essenziale umanità. E vanno lodate la minuziosa cura nella ambientazione e il tono fotografico spesso efficace. Ma al di là di tali meriti stanno la schematica impostazione dei conflitti, l'arbitrarietà di molte soluzioni narrative, la pesantezza di ritmo, il disperdersi della drammaticità in programmatiche enunciazioni che pur riaffermando la nobiltà dell'assunto tematico del film ne compromettono l'equilibrio stilistico.

TRENUTKI ADLOCITVE

(Momenti di decisione)

di FRANTISEK CAP

Origine: Yugoslavia, 1955 - *Produzione*: Triglav Film - *Soggetto, sceneggiatura e regia*: Frantisek Cap - *Fotografia*: Ivan Marincek - *Scenografia*: Micko Lipuzic - *Musica*: Bojan Adamic - *Attori*: Stane Sever, Julka Staric, Stane Potokar, Franek Trefalt, Andrej Kurent, Joze Pengov, Severia Bjelic.

Siamo al tempo della seconda guerra mondiale e Lubiana è una grande prigione irta di filo spinato.

Uno dei capi del movimento rivoluzionario, gravemente ferito, cade nelle mani dei « domobranci », collaboratori delle forze d'occupazione. E' portato all'ospedale, dove un eminente chirurgo, il Dr. Koren, dovrà operarlo. Questi decide di fuggire nel territorio libero con il prigioniero.

Per realizzare il loro progetto il medico è costretto ad uccidere un tenente dei domobranci e il rimorso non gli dà tregua.

La fuga non è facile. Alla fine i due giungono in prossibità di un fiume. Per attraversarlo non resta loro altro mezzo che una zattera. Essi non sospettano però che il padre di questa è il padre dell'ufficiale ucciso e che il mandato di cattura con le loro fotografie è già stato affisso al muro della sua casa.

Riconosciuto nel Dr. Koren l'assassino del figlio, il vecchio decide di vendicarsi. Col pretesto che il battello è troppo piccolo per trasportare tutti, egli lascia a terra, solo, il dottore.

Questi entra nella casa del barcaiolo per attenderne il ritorno e vi trova la nuora di lui, la vedova del tenente, che, in preda alle doglie, versa in grave pericolo di vita. Il chirurgo apprende dall'ostetrica chi sono la donna e il vecchio e pensa di fuggire. Tuttavia la voce del dovere è piú forte del timore ed egli resta. Con mano calma esegue l'operazione e salva madre e figlio.

Durante l'operazione il vecchio rientra, deciso ad effettuare la sua vendetta. Ma al momento decisivo, la cui tensione è rotta dal grido del neonato, egli riconosce la grandezza umana del gesto del medico e, vinto, gli consegna il fucile.

Ancora propaganda, meno grossolana e risibile di altre, ma pur sempre inevitabilmente retorica e priva di intimo calore umano. E ancora, quasi a dimostrare la indissolubilità di un connubio di ormai affermata efficacia, la narrativa di appendice, con le sue macchinose combinazioni, con i suoi incredibili personaggi, con le sue risibili soluzioni. Occorre riconoscere che Cap ha cercato di contenere sbavature letterarie e forzature retoriche, dando rilievo soprattutto al dramma corale dei personaggi: ed infatti il film non manca di qualche sequenza in cui si afferma un sapore documentario di sommesso ma aspro risalto. Nel complesso però tali momenti sono soffocati dalla eccessiva sommarietà di descrizione dei personaggi, dagli squilibri strutturali della vicenda, e soprattutto da un frequente ricorso ad esigenze di carattere spettacolare. E' evidente nell'autore una certa disinvoltura nell'uso degli elementi del linguaggio filmico e un certo gusto figurativo, anche se discontinuo: ma queste qualità sono compromesse dalla stanchezza del ritmo di montaggio e dalla incapacità di sintesi dell'autore. Il quale si disperde spesso in notazioni minute ed inutili, senza approfondire la condizione umana dei personaggi. E di tali incoerenze e squilibri, il risultato è la mancanza di continuità stilistica del film e i frequenti cedimenti di esso ad esigenze di vuota concitazione esteriore.

UN UOMO DECIDE

di DAKO DAKOVSKY

Origine: Bulgaria, 1955 - *Produzione*: Film Studio Bulgaro - *Soggetto e sceneggiatura*: Stoyan Daskaloi - *Regia*: Dako Dakovsky - *Fotografia*: Emil Rashev - *Musica*: Philip Koutev - *Attori*: Ivan Bratanov, Tsvetana Nikolova, Stefan Savov, Georgi Georgiev, Mikhail Sjounov, Stefan Petrov.

La giovane Unione di Produzione Agricola di un paese della Bulgaria settentrionale si trova davanti a una prova seria: per la prima volta la semina deve essere eseguita a secco. I dubbi sulla buona riuscita dell'esperimento colpiscono molti soci dell'Unione e anche alcuni capi della vita economica e sociale del villaggio. Primo fra tutti il Presidente del Consiglio del villaggio, Stanen.

Tra lui e Kasak, Presidente dell'Unione Agricola, sorgono dei contrasti. Kasak fa abbattere gli alberi dei campi che una volta furono di Mito Petrov. Il secondo Presidente dell'Unione, Zeko, sa riaccendere nella mente di Mito la nostalgia per la proprietà privata.

Mito, tradizionalista, è contrariato di non trovare in casa la moglie e la figlia e il suo rancore aumenta quando deve pagare gli anticipi per i giorni di lavoro, poiché era abituato a disporre di tutta la produzione della sua terra. Egli decide di uscire dall'Unione, ma sua moglie Gena, che ha compreso i benefici del lavoro in comune, si rifiuta di seguirlo. Mito, che pensa solo a rientrare in possesso dei suoi cinque ettari, caccia la moglie e i due figli.

Ma ecco che un grave incendio distrugge la semina da distribuire e Mito è accusato di averlo provocato. Gena accorre in sua difesa: chi ama la terra non può commettere un simile delitto. Una commissione d'inchiesta esamina umanamente il caso di Mito e gli rende parte del suo podere.

La vita nell'Unione continua sempre più allegra e prosperosa. Stanen e Kasak sono puniti a dovere per il loro comportamento errato nei riguardi dei contadini. L'organizzazione del lavoro e la sua direzione migliorano di continuo, si sviluppano nuove iniziative economiche. Nell'anima di Mito si svolge una lotta, poiché egli si vergogna di ammettere il suo errore. Ma quando il Presidente dell'Unione e la gente più in vista del suo paese ammettono per primi di aver sbagliato di fronte a lui, Mito rientra nell'Unione. Gena torna da lui e, dopo tanti dolori e preoccupazioni, ecco di nuovo riunita la famiglia di Mito.

Tutti i precedenti di vacua retorica, di tribunesca ovvietà, di frusto linguaggio da comizio, sono stati battuti: *Un uomo decide* per la regía di Dakovsky è destinato probabilmente a passare alla storia del cinema come uno degli esempi piú tronfi e risibili, piú goffi e irritanti, di cinema propagandistico. Chi ha saputo giustamente individuare le sbavature retoriche di *Vassili Bortnikov* di Pudovchin, astenendosi dal gridare osanna alle dissertazioni agrarie del film, potrà giudicare quanto si possa giungere piú in basso percorrendo la stessa strada della propaganda idiota e della rinuncia ad ogni indagine umana. Se in *Vassili* il dilemma era trattori o non trattori, in questo film il conflitto che dilania il protagonista è vacche in proprio o vacche cooperativizzate. Il brav'uomo all'inizio non sa che soltanto nelle vacche cooperativizzate è la vera felicità, e di ciò si renderà conto soltanto alla fine quando aperto a una nuova concezione del mondo, intrisa di esperienze agrarie, leverà inni di giubilo alla collettivizzazione agraria. Né mancano dotte dissertazioni sulla « semina a secco » e altri importanti argomenti del genere. Noi, che tutto ignoriamo di agraria, non abbiamo saputo apprezzare l'essenzialità di simili questioni; mentre il problema vacche o non vacche ci è sembrato che dimostri sufficientemente, come è svolto nel film, che l'attività di certi autori dovrebbe, almeno nei paesi civili, essere regolata dal codice penale.

SMETANA

(Dalla mia vita)

di VACLAV KRSKA

Origine: Cecoslovacchia, 1955 - *Produzione*: Statni Cecoslovenski Film - *Soggetto*: Jiri Maranek - *Sceneggiatura*: Vaclav Krska e Jiri Maranek - *Regia*: Vaclav Krska - *Fotografia*: F. Pecenka - *Musica*: Federico Smetana - *Attori*: Karel Hoger, Zdenka Prochazkova.

Il film narra gli episodi salienti della vita del musicista Federico Smetana, nel quadro del risorgimento spirituale e nazionale del popolo boemo.

Là storia del cinema non offre esempi di biografie di uomini celebri o di artisti, il cui valore esorbiti da un piano genericamente culturale per assumere un autentico valore artistico. E di fronte ad opere come *Smetana* di Krshka che al conseguimento di finalità estetiche evidentemente nemmeno tende, v'è quindi da chiedersi soltanto in che misura essa soddisfi esigenze di ordine culturale. Troppo gracile è infatti la struttura del film sotto un profilo narrativo, troppo stanco il suo ritmo, troppo sommaria la descrizione dei caratteri, troppo ingenuo e semplicistico il suo linguaggio, perché esso possa assumere un qualche rilievo espressivo: la narrazione è sciatta e monotona, e gli elementi della vita del musicista che avrebbero potuto offrire felice occasione di conflitto drammatico sono puntualmente sciupati (basti pensare a quella impagabile sequenza della sordità in cui il mancato impiego di inquadrature soggettive rende financo confusa la narrazione). Manca inoltre del tutto un significativo approfondimento del valore della musica nella vita dell'autore e dei rapporti tra questi e il mondo che lo circonda: e il film finisce con l'essere soltanto una piatta descrizione didascalica di alcuni avvenimenti sulla sua vita. L'esecuzione musicale è soltanto corretta, l'ambientazione accurata, il colore spesso oleografico.

GLI UOMINI DELLA CROCE AZZURRA

(Soccorso sul Tatra)

di ANDRZEJ MUNK

Origine: Polonia, 1955 - *Produzione*: Film Polski - *Soggetto*: basato su un racconto di A. Liberak - *Sceneggiatura e regia*: Andrzej Munk - *Fotografia*: F. Sprudin - *Musica*: Jan Krenz - *Attori*: non professionisti.

Ai confini tra la Polonia e la Cecoslovacchia si erge il massiccio montuoso del Tatra, punto culminante della catena dei Carpazi. Qui vivono le migliori guide della Polonia e da mezzo secolo un bracciale con la croce azzurra (simbolo tradizionale del Soccorso in montagna) è il loro segno distintivo.

I loro atti di salvataggio non si contano ormai più. Ma nessuna impresa ha forse presentato maggiori difficoltà e pericoli di quella da essi compiuta nel febbraio del 1945, *nel momento in cui la catena dei*

Tatra in territorio polacco stava per essere liberata, mentre la Cecoslovacchia appena distante un quindicina di chilometri era ancora occupata. Un uomo stremato di forze arriva al posto di soccorso della Croce Azzurra. E' il dottor Yourai che ha passato le linee a pericolo della vita e dirige nelle montagne un ospedale partigiano. I suoi feriti sono in una situazione disperata, alla mercé delle pattuglie tedesche. Bisogna ad ogni costo evacuarli, portarli indietro.

Gli uomini della Croce Azzurra esitano. L'impresa è difficilissima: al pericolo della montagna si aggiunge quello dei nazisti.

Per convincere le guide il dottore descrive loro il suo ospedale di fortuna, sistemato in una povera capanna. I medicinali sono esauriti e bisogna operare senza anestesia.

Le guide ora tacciono. Infine il vecchio Stanislao leva il capo. « Bisogna andare », egli dice.

Incomincia la grande avventura. Il ghiaccio, le valanghe, la roccia impervia e i nemici sono continuamente in agguato. Gli uomini della Croce Azzurra vincono. Riescono a portare in salvo i feriti e a ritornare nei loro rifugi.

Nonostante l'estrema rudimentalità tecnica, questo film rappresenta l'unica discreta opera delle cinematografie minori, fatta ovviamente eccezione per *Ordet.* Il carattere eminentemente documentario del film non ne attenua l'interesse, ma conferisce ad esso un aspro risalto anche a prezzo di una certa sommarietà di linguaggio. Il difetto fondamentale del film è di ordine ritmico: il montaggio presenta infatti squilibri e scompensi che ne turbano la cadenza drammatica e appesantiscono il tono asciutto della narrazione. E insufficientemente delineate sono anche le figure centrali del film. Il quale serba però una intima suggestione, parzialmente pertinente alla fremente materia drammatica che tratta, nonché ad un sicuro gusto figurativo valorizzato da un'ottima fotografia che conferisce vivo risalto agli « esterni » in puntuale aderenza alla aspra cadenza della vicenda. Nei suoi evidenti limiti, il film si raccomanda pertanto per la sua modestia e la sua correttezza: e se il dramma non riesce ad assumere un'intensità addirittura epica, esso serba una viva intensità umana, non scevra di accenti sovente impegnati e sicuri.

MAOS SANGRENTAS

(Mani insanguinate)

di CARLOS HUGO CHRISTENSEN

Origine: Brasile, 1955 - *Produzione*: Maristela - Artisti Associati Filmes - *Soggetto*: Pedro Juan Vignale, Carlos Hugo Christensen - *Sceneggiatura e regia*: Carlos Hugo Christensen - *Fotografia*: Mario Pages - *Musica*: Alexandre Gnatalli, Abigail Moura - *Attori*: Arturo De Cordova (*Adriano*), Tonia Carrer, Sadi Gabral.

In un'isola del litorale brasiliano, il caporale del presidio ordina la formazione dei detenuti che saranno sottoposti alla punizione di tagliare la legna, sotto la vigilanza dell'energico e mistico capo di disciplina. Questo, che cerca sempre di convertire i detenuti alla sua religione, chiama uno dei forzati (Adriano) e gli dice: "Tu hai confessato il tuo delitto alle autorità, ma ciò non basta. E' necessario anche il rimorso, che è il pentimento del male fatto e la vergogna di se stesso".

Proprio quel giorno i forzati hanno progettato la fuga; all'ordine di Adriano, che ha organizzato la rivolta, essi si sollevano e uccidono le guardie. Poi, come se fossero di ritorno dal lavoro, rientrano al presidio in formazione normale, catturano la guarnigione e uccidono tutti, risparmiando soltanto il Direttore del presidio.

I forzati fuggono disordinatamente, eliminandosi l'un con l'altro e lottando per la conquista dei mezzi per lasciare l'isola. Arrivati sul continente, persi nella fuga alimenti e munizioni, si separano in gruppi.

A partire da questo momento il film segue il gruppo di Adriano, che, braccato dalla polizia, va sempre più assottigliandosi. Tormentati dalla stanchezza e dalla fame i superstiti risolvono di arrendersi alle autorità, abbandonando Adriano che ha un solo scopo: rivedere suo figlio. Adriano completamente estenuato ed in preda alla febbre corre per il bosco, fino a cadere, quasi impazzito, vicino a una riva. Al suo risveglio un bambino lo sta fissando; al suo sguardo allucinato il bimbo si impaurisce e tentando di fuggire rotola più per la riva: era suo figlio.

Pur nella sua pazzia, Adriano si rende conto di quello che è accaduto; si è realizzato il vaticinio del capo di disciplina, le sue mani insanguinate non hanno potuto accarezzare suo figlio.

Un plotone di polizia che era sulle sue tracce raggiunge Adriano. Anche l'ultimo fuggitivo è stato catturato.

Anche il cinema brasiliano, dopo qualche promessa, ha tradito ogni aspettativa e ha finito col ricadere nella ricerca dei più grossolani effetti e di deteriori suggestioni. Ogni precedente in fatto di sadismo e di crudeltà è stato largamente supe-

rato da questo film che costituisce una galleria di orrori e di brutture che non ha riscontro in tutta la storia del cinema. Di fronte a Christensen, autore del film, Clouzot o Y. Allegret sono addirittura dei dilettanti: ferocia e violenza dominano sovrani in ogni inquadratura, in un autentico bagno di sangue. Provvisario e sommario nella descrizione dei caratteri, superficiale e arbitrario negli sviluppi narrativi, gonfio di retorica nel finale, il film affida le sue suggestioni esteriori esclusivamente ad episodi di furibonda violenza resi con un realismo di pessimo gusto, ma di sicuro effetto. Qualche momento felice del film è nella sequenza della marcia attraverso la foresta, di dubbia originalità ma con qualche passaggio efficace specie quando il montaggio si fa piú serrato. Non mancano preziosità di ordine figurativo, soffocate però da una magniloquenza di accenti declamatori che turbano anche il clima di granguignolesca suggestione che la vicenda attinge in qualche brano. Diviene evidente infatti come, dietro tanta sanguinaria concitazione, si celi il fondamentale disinteresse dell'autore volto soltanto al conseguimento di violenti effetti plateali.

DESPUES DE LA TORMENTA

(Dopo la tormenta)

di ROBERTO GAVALDON

Origine: Messico, 1955 - *Produzione*: Pydasa Filmadora Argel S. A. - *Soggetto e sceneggiatura*: Julo Alejandro - *Regia*: Roberto Gavaldon - *Fotografia*: Martinez Solares - *Musica*: Gonzalo Curiel - *Attori*: Marga Lopez (*Rosa*), Lilia Prado (*Maria*), Ramon-Gay (*Melchiorre* e *Raffaele*), Josè Louis Jimenez (*il capitano di polizia*), Prudencia Griffel (*la madre Superiora*), Pepito Romay.

*Alla Madre Superiora di un Lazzaretto costruito su un isolotto del Golfo del Messico si presenta un capitano di polizia per sapere di certa Rosa Rivero, accusata di omicidio. Il nome non risulta noto alla suora, che ravvisa però in una fotografia esibitale dal poliziotto una giovane novizia entrata nel lebbrosario con altro nome. Messa a confronto con il capitano e con la Madre, Rosa Rivero finisce per raccontare la **sua storia**.*

Viveva un tempo sull'Isola dei Lupi, moglie di Melchiorre, guardiano del faro: con loro abitavano Raffaele, fratello gemello di Melchiorre, Maria sua moglie, Raffaelito, loro figlio.

I due uomini, identici in modo impressionante nel fisico, sono di carattere profondamente diverso: Raffaele buono e ingenuo, Melchior-

re focoso e turbolento, al punto di infiammarsi di incestuosa passione per la cognata Maria. Rosa, gelosissima del marito, s'accorge di ciò e si dispera.

Un giorno che i due uomini sono a pesca di perle in alto mare si scatena una fortissima tempesta. Le donne in ansia attendono invano tutta la notte il ritorno della loro barca. All'alba, portato a riva da altri pescatori, torna solo uno dei due fratelli: stremato di forze, ferito alla testa; questi, dopo un attimo di esitazione, si getta fra le braccia di Maria e si stringe al petto Raffaelito: è Raffaele, salvatosi per miracolo dopo aver invano tentato di soccorrere Melchiorre. Rosa non crede a tutto ciò: è convinta che si tratti di Melchiorre che per far sua Maria sia ricorso a simile orribile tranello. Sconvolta dalla gelosia, s'incammina sulla spiaggia con tristi propositi in mente: il mormorio della risacca si confonde col lamento delle sue lacrime e il fascio intermittente di luce del faro illumina di tragici bagliori la rena sulla quale si getta disperata.

Rosa aveva indovinato la verità: Raffaele ritorna, ed essa, approfittando della disperazione di Maria, le impone di abbandonare l'isola con il marito ed il figlio. Melchiorre perde ogni controllo e cade in uno stato di ubriachezza violenta e, quando il battello postale imbarca Raffaele e la sua famiglia per portarli lontano, egli in un attimo di lucidità tenta di inseguirli. Rosa allora, all'apice della disperazione, spara e lo uccide.

Il racconto di Rosa è finito: il poliziotto si consulta con la suora e si convince che la migliore espiazione è per lei quella che sta scontando. La lascia quindi ai suoi poveri bambini lebbrosi, la lascia alla giustizia divina.

Assurto ormai al ruolo semi ufficiale di regista nazionale, Gavaldon profitta di questa condizione per infierire ogni anno sui poveri spettatori con i deteriori prodotti del suo cattivo mestiere. Questa volta i precedenti risultati negativi sono stati superati, ed era difficile, con un film in cui le piú deteriori suggestioni del « feuilleton » puntualmente si incontrano con un modo di narrare retorico e declamatorio. Le consuete storie a sfondo sessuale, concitate e corrusche come è costume del cinema messicano, non hanno trovato in quest'opera nemmeno quella vernice di preziosità esteriore che caratterizzava le opere di Fernandez-Figueroa: Gavaldon preferisce indugiare su simbolismi pleonastici, su effetti di grossolana commozione e su contrasti esasperati fino al ridicolo. Il tutto in una narrazione sciatta eppur tronfia, di cui l'esteriore arroganza di accenti vorrebbe mascherare l'intima assenza di ogni approfondimento umano e di ogni sincerità dell'autore. Il lento e monotono ritmo di racconto è inoltre punteggiato da un commento musicale di insopportabile goffaggine e pretensiosità. E particolarmente triste è l'atteggiamento degli interpreti assurdamente impegnati, con lascive movenze o ieratiche maledizioni, a conferire una credibilità ai risibili personaggi.

LA TIERRA DEL FUEGO SE APAGA

(La Terra del Fuoco si spegne)

di EMILIO FERNANDEZ

Origine: Argentina, 1955 - *Produzione*: Mapol Film - *Soggetto*: Francisco Coloane - *Sceneggiatura*: Jose Ramon Luna, Emilio Fernandez - *Regia*: Emilio Fernandez - *Fotografia*: Gabriel Figueroa - *Scenografia*: Carlos T. Dowlings - *Musica*: Antonio Diaz Conde, Victor Bucino - *Montaggio*: Jose Cardella - *Attori*: Ana Maria Linch (*Alma*), Erno Crisa (*Malambo*), Armando Silvestre (*Yagano*), Eduardo Rudy (*il contrabbandiere*), Duilio Marzio (*il padrone della taverna*), Pedro Laxalt (*il commissario*), Margarita Corona (*Margot*), Berta Moss, Julio Molina Cabral, Paul Ellis.

Terra del fuoco. Sulla cima di una collina s'erge solitario il « rancho » di Malambo: nessuno sa chi sia, nessuno sa d'onde venga. Nella solitudine si rende piú imperiosa la necessità di una donna. Perciò Malambo si reca in città, in una bettola equivoca, e qui gli portano Alma, giovane donna costretta a quel triste commercio da Yagano, il piú miserabile delinquente del luogo, che dopo averla defraudata di tutto il suo patrimonio la sfrutta e la percuote. Malambo interviene in sua difesa e paga perché la lascino libera. Alma va al « rancho » di Malambo e qui, isolati dal mondo, nasce fra loro l'amore.

Ma Yagano manda due sicari per riprendere Alma e Malambo li uccide. Ricercato dalla giustizia, Malambo obbliga Alma a lasciarlo; ma prima che essa si imbarchi sulla nave che la porterà lontano, Yagano ricompare e tenta di uccidere Malambo; ma questi si difende ed è Yagano che muore. La polizia lo insegue senza tregua: ma il commissario ha capito che Malambo ha ucciso per legittima difesa e gli riconosce il diritto ad una maggiore clemenza.

Cosí Malambo riesce a recarsi a salutare Alma che parte, e poi con il suo fucile, con i suoi pensieri e i suoi dolori, torna ad internarsi solo tra quelle montagne dirupate dove una volta splendettero i fuochi degli « onas » che dettero il nome a questa terra solitaria e primitiva.

Sono ormai trascorsi alcuni anni dal momento di infatuazione critica per il cinema messicano ed oggi è possibile individuare chiaramente su quale evidente equivoco formalista tale infatuazione fosse fondata. Tutto riassunto, o almeno in prevalenza, nella coppia Fernandez-Figueroa, il cinema messicano ha lungamente vissuto sulle suggestioni eminentemente esteriori di una scenografia naturale inconsueta e di un prodigioso risalto fotografico: in tutte le sue opere piú lodate, fatta eccezione for-

se soltanto per *La perla,* era però evidente l'insidia di una retorica e di una ricerca dell'effetto che erano presenti del resto anche nella opulenza del gusto figurativo e nel barocchismo di certi compiacimenti calligrafici. Un sostanziale difetto di indagine umana doveva, come sempre, far giustizia in breve tempo della sterilità di certi arabeschi, denunciando la fondamentale anonimia stilistica di Fernandez, quando ci si fosse liberati di certe esteriori suggestioni o quando si fossero chiaramente individuati certi abili richiami mnemonici. Pur sotto etichetta argentina, *La tierra del fuego se apaga* dimostra chiaramente i limiti della notissima coppia messicana, nonché la estrema stanchezza di una ricerca figurativa divenuta ormai soltanto maniera. Quelle preziose inquadrature di cieli nuvolosi, di pianure riarse, di alberi contorti, sono ormai, nella loro infallibile perizia tecnica, soltanto retorica, come sono retorica i fumettistici conflitti dei personaggi che dovrebbero trovare corrispondenza nell'aspra desolazione degli sfondi. Tutto nel film è convenzionale e ovvio: i caratteri dei personaggi sono grossolanamente delineati, le loro vicende forzate e macchinose, l'ambiente oleograficamente descritto. Domina ovunque un gusto evidente del romanzo di appendice che ricerca le suggestioni piú scoperte e facili in corruschi elementi di ordine spettacolare. Anche i pochi attimi felici del film, come la bella inquadratura del gregge sterminato o quella della danza popolare con le canne dei fucili che emergono sui fazzoletti bianchi, finiscono col tradire la loro derivazione da altre opere e particolarmente di risentire, in senso del tutto esteriore, della lezione eisensteiniana. Ad accrescere la stanchezza di una formula concorrono inoltre il montaggio lento e sciatto, il dialogo spesso risibile, il sonoro tronfio e la assenza del mestiere, grossolano ma efficace, di Armendariz. I suoi baffi sono sostituiti da quelli di Crisa.

JHANAK JHANAK PAYAL BAAJE

(La danza di Shiva)

di V. SHANTARANJ

Origine: India, 1955 - *Produzione*: V. Shantaranj - *Soggetto e sceneggiatura*: Devan Sharar - *Fotografia*: Balkrishna - *Musica*: Vasant Desai - *Coreografia*: Gopikrishna - *Attori*: Sandhya (*Neela*), Gopikrishna (*Girdhar*), K. Date (*Mangal Maharaj*), Madanpuri (*Manilal*), Manorama (*Roopkala*).

Mangal Maharaj, grande ballerino e maestro di danza classica, gira con il figlio Girdhar in cerca di una partner con cui far concorrere il figlio al titolo di "Bharat Natraj" al Festival di Nateshvar.

Scartano Roopkala, ballerina già allieva di Maharaj, perché piú interessata al denaro che alla danza classica; assistono alla danza di Neela, ma la sua danza non piace a Maharaj perché poco classica. Neela però, dopo di aver visto ballare Girdhar, si entusiasma di questo tipo di danza fino ad ora a lei sconosciuto e diviene allieva di Maharaj.

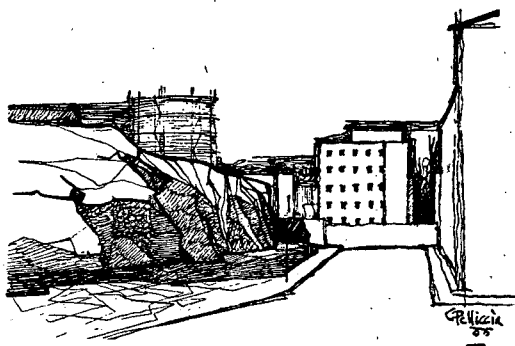
Neela e Girdhar fanno rapidi e sorprendenti progressi sotto la direzione di Maharaj e presto l'ammirazione che sentono l'uno per l'altra si trasforma in un sentimento piú delicato e profondo.

Manilal, milionario e amico d'infanzia di Neela, vede sfumare i suoi piani di fare un giro di danze con lei per il paese e di sposarla e perciò cerca con vari sotterfugi di separarla da Girdhar. Il padre non capisce l'amore dei due giovani e Neela, per non mettere in urto il figlio col padre, si sacrifica e se ne va, cercando poi di togliersi la vita.

Girdhar intanto si consuma di nostalgia per la bella amata e ad un certo momento abbandona gli allenamenti per il Festival cui si stava dedicando con Roopkala, ingaggiata dal padre in mancanza di meglio, e se ne va in cerca di Neela. La trova che gira come una seguace di Joga con una Jktara in mano: ma Neela non vuole tornare con lui. Infine Maharaj interviene con la forza e riporta il figlio agli allenamenti.

Girdhar vince tutte le gare di danza, però Roopkala, vittima delle losche macchinazioni di Manilal, viene a mancare e Girdhar rischia di perdere il titolo ambito da tanti anni. Allora accorre Neela, il cui unico desiderio è di vedere l'amato Girdhar vincere il titolo. Neela balla con Girdhar, che cosí vince il titolo di "Bharat Natraj", e Maharaj nella sua gioia unisce le mani dei due giovani benedicendoli.

Film di questo genere non meritano alcuna indagine critica su personaggi e situazioni tanto è evidente che essi costituiscono soltanto un pretesto per dar vita ad immagini di grazia melica e figurativa. E' inutile pertanto soffermarsi sulla convenzionalità risibile dei personaggi, sulla scontata e gracilissima struttura narrativa, sulla retorica ingenuità di certe soluzioni. Indubbiamente stupisce che il cinema di un popolo evoluto come l'indiano sia ancora a questo stadio « preistorico », e che esso appaia del tutto sordo a problemi di piú scottante impegno per adagiarsi nel trito coreografismo di opere prive di ogni rilievo. Lo unico motivo di interesse di questo *Dance of Shiva* è costituito dalle danze, ma si tratta di un interesse soltanto di carattere documentario e di costume: esse infatti non traggono alcun rilievo dagli elementi del linguaggio filmico e perfino il colore, usato senza alcun gusto e senza alcuna intenzione, si rivela un fattore oleografico grossolano e fastidioso. L'estrema rudimentalità del linguaggio usato nel film dall'autore rende d'altra parte monotone e stucchevoli anche le sequenze della danza, a dimostrazione di come anche la semplice trasposizione sullo schermo di

uno spettacolo realizzato in altro linguaggio, debba avere a suo fondamento essenziale una struttura ritmica. Ed è infatti palese nel film lo squilibrio tra il ritmo interno delle inquadrature rappresentanti scene di danza, ricche spesso di potenziale dinamico, e il ritmo esterno di montaggio, fiacco e slegato. Analogo squilibrio è del resto riscontrabile tra elemento visivo e sonoro, in cui la musica ha qualche efficace suggestione: ma si tratta sempre di suggestioni relative al mondo e alla civiltà indiana, soltanto pallidamente riflessi o evocati dal film, e del tutto estranee al film stesso nella sua desolante mediocrità.

CONCLUSIONE

Di fronte ad una simile valanga di film scadenti, la Giuria è mancata in pieno in quella che sarebbe stata l'unica soluzione efficace: assegnare il Leone d'oro a *Ordet* — ma non con quella motivazione che suonava come un epitaffio (e vorremmo tanto ci venisse spiegato il significato della locuzione « vita d'artista ») — e non assegnare alcun altro premio. E vi è da stupirsi che gli esponenti italiani della Giuria non abbiano compreso che questo era l'unico mezzo per tentare di rimettere in piedi il traballante prestigio della mostra veneziana. Ha prevalso invece il criterio consueto della opportunità politica, dominato questa volta dal vento della distensione, e il risultato è stato alquanto strano. Un'ondata di malinteso opportunismo ha consigliato l'arbitraria graduazione dei « leoni d'argento » che il regolamento della Mostra stabiliva ex aequo: il tutto per favorire l'affermazione di quello scolastico e generico *La cicala* di Samsonov in danno di opere molto piú notevoli, quali ad esempio *Yang Kwei Fei* di Mizoguchi. Ma del resto si sapeva fin dalla vigilia che la parola d'ordine era: basta con i premi ai giapponesi. L'attribuzione del secondo leone d'argento a *The big knife* di Aldrich potrebbe anche trovarci d'accordo, nonostante il valore meramente artigianale dell'opera, dato il livello generale dei film presentati, se dalla premiazione non fossero rimasti fuori, oltre il giapponese, *Des Teufels General* di Käutner, opera di sicuro impegno anche se di discutibile coerenza, che avrebbe molto meritevolmente sostituito lo scolastico e pedante *Ciske de rat* di Staudte. Veramente inspiegabile la premiazione di *Le amiche* di Antonioni, poiché tra i film italiani il piú compiuto e felice, nonostante i suoi limiti, era *Amici per la pelle* di Rossi, naturalmente ignorato, e *Il bidone* di Fellini e *Gli sbandati* di Maselli erano anch'essi superiori al film di Antonioni, l'uno per piú aspro impegno creativo, l'altro per piú definita descrizione ambientale. Per spirito di carità sorvoleremo su quelle ineffabili medaglie consegnate a « nuovi registi », affatto nuovi alcuni perché non esordienti e autori tutti di opere mancate. Alla Giuria va riconosciuto però un forte senso umoristico, di cui ha dato prova nella premiazione degli interpreti: non ha assegnato infatti il premio all'attrice (e lo avrebbero meritato la Parker, la Federspiel, la Kyo, e in ultima analisi anche la Leigh se si doveva proprio accontentare gli inglesi);

ed ha assegnato mezza coppa ciascuno a due attori: l'ottimo Jürgens, interprete di classe, anche se talvolta un po' enfatico, e lo ineffabile More, che il pubblico aveva cordialmente irriso per la sua goffa inespressività senza precedenti, fino a pochi minuti prima della premiazione. Nei confronti della Giuria, per la faccenda More, si pone quindi la domanda: humour inglese o follia?

Con un bilancio addirittura funerario si è chiusa quindi questa infelicissima XVI Mostra del Cinema, la piú scadente di quante altre la storia ricordi: di trenta film in concorso, almeno venticinque non avevano un livello stilistico, un impegno creativo, una compiutezza di preparazione sufficienti per essere presentati a una mostra d'arte. Di questi venticinque ben diciassette costituivano una insopportabile offesa al buon senso e al buon gusto di uno spettatore normale.

E' evidente che con una simile produzione la mostra veneziana è destinata a trasformarsi nella « sagra del sonno », nella « diciotto giorni del torpore », nella « fiera dello sbadiglio ». Ed è evidente anche che una simile produzione, se costituisce un comodo pretesto per allungare la « stagione » al Lido di Venezia servendo gli interessi del Casinò e dei complessi alberghieri, è anche un autentico sopruso per tutti coloro che per dovere di ufficio o di lavoro sono sottoposti a un cosí ingiusto bombardamento di film di infimo ordine che in nessuna pubblicazione seria avrebbero diritto a una riga di recensione. I film delle nazioni minori (eccettuate Danimarca e Olanda), i film inglesi e francesi hanno costituito autentici vilipendi al buon gusto, o alla morale, o all'intelligenza, o alla storia, a seconda dei casi, ma sono apparsi tutti indegni di figurare in una rassegna internazionale. Altrettanto dicasi per tre dei quattro film americani e per due dei tre sovietici. Le selezioni piú dignitose sono quindi risultate quella giapponese e italiana: la prima però con un film decisamente « minore » e la seconda senza opere stilisticamente compiute. Di fronte a tali conclusioni v'è anzitutto una domanda basilare da porsi: quanto apparso a Venezia rappresenta veramente il meglio della produzione mondiale, oppure se non è il meglio è all'altezza di quanto le singole nazioni hanno inviato ad altri festival? Se sí, allora è evidente che la mostra veneziana deve essere ridotta ad una durata di sette giorni con una sola proiezione giornaliera. Le tante commissioni e sottocommissioni di esperti e sottoesperti imparino a funzionare respingendo senza pietà, senza tener conto di preoccupazioni politiche o di interessi commerciali, tutti quei film che per livello artistico o almeno impegno creativo, sono indegni di figurare in una mostra d'arte

che non deve essere un museo di curiosità. Se la Gran Bretagna e la Francia non hanno film migliori di quelli inviati quest'anno non partecipino, la Russia faccia altrove la sua propaganda politica e non offenda il nostro buon senso e la nostra cultura con monumenti di idiozia come *Verso la nuova riva,* gli Stati Uniti non ci vilipendano con nauseabonde insulsaggini come *The Kentukian,* India Bulgaria Brasile Argentina Cecoslovacchia Jugoslavia Polonia attendano pazientemente di crescere e cessino di tormentarci ogni anno con i loro nefasti « tentativi » o con le piú nefaste « promesse ». Noi ci permettiamo di dubitare che il cinema americano e francese non abbiano film di una certa dignità, e se il mancato invio da parte degli Stati Uniti può avere una certa giustificazione nella mancata assegnazione del massimo riconoscimento, negli anni precedenti, a film che lo meritavano (*Asphalt Jungle, The quiet man, On the waterfront* ed altri), per la Francia la ragione può essere soltanto ricercata nella sempre maggiore importanza che si vuole attribuire al festival di Cannes: e vien fatto di rammaricarsi per tanti « trattamenti di favore » usati nei suoi confronti nelle precedenti edizioni della mostra. Se invece la risposta al precedente quesito è negativa, se cioè a Venezia confluiscono i rifiuti delle altre mostre e manifestazioni, occorre chiedersi se ciò è da attribuirsi agli organi direttivi della Mostra, insufficientemente informati della produzione mondiale e incapaci di assicurarsi i film di maggior rilievo, oppure no. Se è esatta la prima ipotesi vengano sostituiti tutti gli organi direttivi; se non hanno colpe perché non si poteva fare di piú, la mostra di Venezia chiuda. E' ancora la cosa piú saggia ed onesta.

Nino Ghelli

I FILM FUORI CONCORSO

E' diventato una specie di luogo comune affermare che la vera mostra « d'arte », a Venezia, è offerta ogni anno dai film cosiddetti « fuori concorso », presentati cioè fuori dell'ambito delle manifestazioni ufficiali, senza eccessivo « battage », a volte di sorpresa o alla chetichella alle ore piú strane e impensate, in una delle riposte e quasi misteriose salette di cui la tronfia e accademica « sala grande » si adorna e par quasi menar vanto come di un corteggio di ancelle disposto a conferire maggior lustro alla propria magnificenza. Ed è vero che piú volte, negli anni trascorsi, proprio da questa specie di festival semiclandestino e comunque non ufficiale vennero le piú liete sorprese, nel suo ambito fu dato conoscere piú di un'opera particolarmente viva e interessante, spesso addirittura atteggiata a non so quanto involontaria polemica con le blasonate mediocrità che nel medesimo tempo passavano sullo schermo del Palazzo.

Per fermarsi solo all'esempio degli ultimi anni, fu in « saletta » che avemmo la rivelazione della giovane cinematografia greca (*Magikí Polis* di Condoúros); in « saletta » vedremmo l'indiano *Do bigha zamin* di Roy, discutibile e chiuso a originalità di espressione artistica, ma quanto piú vivo e fecondo del pomposo e vacuo *Jhansi ki rani* da cui l'India si lasciava ufficialmente rappresentare; in saletta ci fu offerto quel *Raíces* di Alazraki che apparve un'autentica rivelazione di quel che può dare una cinematografia come quella messicana quando si libera dei narcisistici e snervati arabeschi di un Emilio Fernandez; e ancora in saletta, mentre i frequentatori della sala grande meditavano con accorata compunzione sulla decadenza irrimediabile del Buñuel di *El rio y la muerte* e recitavano pel regista già illustre la preghiera dei trapassati, i critici dall'intuito fine avevan modo di assistere alla repentina resurrezione di lui, testimoniata dalle miracolose lucidissime immagini del *Robinson Crusoe*. Una sorta di anti-Mostra nel seno stesso e sulla scia della Mostra; benvenuta comunque, se riusciva a darci quello a cui l'altra appariva sempre piú restia o impotente: in un modo o nell'altro il compito di Venezia continuava ad essere assolto, la sua funzio-

ne permaneva piú o meno intatta, i film degni di autentica attenzione critica trovavano ugualmente la via per farsi conoscere dal pubblico degli appassionati.

Ahimé, che non c'è crollo di regnante che non coinvolga fatalmente tutta la sua corte, decadenza di istituzione che risparmi le minori iniziative gravitanti nella sua orbita e da essa traenti ragion d'essere e impulso d ivita. Lo squallore che quest'anno ha caratterizzato la Mostra ufficiale in tutti i suoi aspetti — organizzativo e logistico, culturale e artistico e anche solo, chi badi a questo, mondano e turistico — non ha mancato di estendersi anche alla minor sorella avvolgendola della stessa atmosfera caliginosa e tetra, stendendo su di essa il velo grigio e scialbo della noia solo a tratti squarciato da sporadiche impennate dell'interesse o della curiosità, riducendo anch'essa a una pallida pur se, per altro verso, pletorica ombra di quello ch'era stata o almeno prometteva di diventare.

Si è verificato per la rassegna dei « fuori concorso », pur se in misura meno grave, il medesimo fenomeno cosí vistosamente denunziato dalla mostra maggiore: essa si è andata inflazionando, gonfiando in modo abnorme, accogliendo nel suo seno non piú soltanto opere « maledette » o semiclandestine, o escluse per motivi extraartistici dalle selezioni ufficiali, o comunque stimolanti per particolari caratteristiche di produzione, di formula organizzativa o d'inusitata provenienza, ma anche e soprattutto prodotti di normale confezione o peggio di categoria inferiore, che mai avrebbero osato aspirare ai fastigi pur cosí immiseriti dell'esibizione ufficiale, e che i produttori o distributori cercano di « rifilare » al pazientissimo pubblico del Lido con intenti meramente pubblicitari, tanto per poter giustificare uno slogan in piú in sede di « lancio », o addirittura a fini sperimentali, cosí come in America si usa proiettare a tradimento, a un ignaro pubblico di contadini dell'Ohio o di minatori dell'Alaska, qualche grosso polpettone dall'incerta riuscita prima di lanciarlo verso l'incognita della « gala » newyorkese.

Questa rassegna minore e pure a volte cosí piena d'interesse ha quindi anch'essa abdicato in gran parte al suo carattere eminentemente culturale e « di punta » — non codificato da alcun regolamento ma sancito ormai dalla consuetudine — per venir sempre piú acquistando caratteristiche che l'apparentano a quella « mostra mercato » che anni fa avera fatto la sua apparizione al Lido, senza però valersi dell'organizzazione e della serietà che pure a quella avevano presieduto e senza quindi ereditarne la utilità.

Gran parte delle numerose pellicole — piú di venti in due settimane — passate dunque sugli schermi minori del Lido in occasione del Festival rientrano in questa categoria di prodotti esclusivamente industriali — o a volte rozzamente artigianali —, per cui ne riferiremo quel tanto che basti alla completezza di una cronaca informativa. Prima, però, c'incombe l'obbligo di soffermarci su quelle poche opere che per l'intrinseco valore, la qualità della fattura o almeno l'onestà delle intenzioni cui la loro realizzazione appare informata, emergono dal quadro grigio e piatto di cui abbiamo tracciato i contorni, ne costituiscono l'eccezione piú che la parziale smentita e pretendono a una diversa, piú attenta e approfondita valutazione.

Opere di valore apprezzabile o addirittura di eccezionale livello non son mancate neanche quest'anno, e ad esse si affida il residuo prestigio della declinante manifestazione: meritano, dunque, che siano valorizzate come si conviene.

Giappone

Su tutti fanno massimo spicco i tre film presentati dal Giappone, il quale ha confermato con questa massiccia presenza — non contraddetta dalla non eccezionale ma pur sempre nobilissima rappresentanza inviata alla mostra ufficiale — di essere oggi senza discussione all'avanguardia in campo cinematografico, per solidità d'impostazione produttiva, eccellenza d'impianti tecnici, accuratezza di ogni dettaglio realizzativo e soprattutto per la sorprendente purezza di espressione artistica conseguita da quasi tutti i film che negli ultimi anni è stato dato conoscere ai pubblici occidentali. Che gli organismi nipponici a ciò preposti organizzino sempre con la massima accuratezza la loro partecipazione alle manifestazioni internazionali, selezionando e inviando sempre il meglio della produzione disponibile è cosa assai probabile, anzi, crediamo, indiscutibile: ma non è meno certo oramai, al lume delle esperienze fatte, che l'eccezionalità delle selezioni inviate ai festival rispecchi l'eccellenza di tutta una produzione, il cui livello medio crediamo non tema oggi confronti con quello di alcun altro paese produttore di film.

La seconda « rivelazione » del dopoguerra cinematografico, dopo quella folgorante e immediata del neorealismo italiano, è dunque senza alcun dubbio costituita dalla cinematografia nipponica, un tempo quasi del tutto sconosciuta se non fosse qualche apparizione nelle mostre d'anteguerra, troppo rada e spora-

dica per essere illuminante; per cui i nomi di un Mizoguchi, di un Uchida, di un Kinugasa e di uno Shimazu, cioè di alcuni dei maestri del cinema nipponico e precursori dell'attuale fioritura, restarono per anni una conoscenza vaga e generica riservata agli iniziati. Doveva toccare a *Rasho mon* di Kurosawa, trionfatore a Venezia nel 1951, aprire uno spiraglio rivelatore e accendere le scintille di un interesse che il tempo e i successivi contatti con la cinematografia del Sol Levante non han fatto che rendere piú acuto. Certo, non è quella dozzina scarsa di opere che da *Rasho mon* in poi ci è stato dato di vedere, che può esaurire il nostro bisogno di documentazione e consentire d'impostare un discorso filologicamente serio e criticamente attendibile; ma le premesse si vanno ormai ponendo, i primi saggi cronistici (quello del Masumura pubblicato in questa rivista nel '54 e ora raccolto in volume) o critici (quelli su Kurosawa e Mizoguchi apparsi recentemente in « Sight and Sound ») stanno ormai preparando il terreno perché anche da noi quella cinematografia possa esser studiata e discussa con cognizione di causa.

All'allargamento delle nostre conoscenze del cinema nipponico han contribuito in misura considerevole le tre proiezioni fuori concorso avutesi a Venezia, di rincalzo e a sostegno delle due proiezioni ufficiali, le quali non avevano detto nulla di molto nuovo, se si esclude l'interesse derivante dal primo contatto di un maestro come Mizoguchi col colore. I tre film in questione, invece, hanno riparato a una grave deficienza della nostra informazione: quella riguardante il filone cosiddetto « Gendai-geki » o rappresentazione moderna, che in Giappone si affianca all'altra, « Jidai-geki » o rappresentazione in costume, pur mutuandone numerosi elementi risalenti a una comune origine. Questa tendenza, oggi in Giappone non meno sviluppata e apprezzata dell'altra, era stata finora piuttosto trascurata nelle selezioni ufficiali inviate ai vari festival, forse ritenendo i selezionatori ch'essa potesse apparire meno seducente e caratteristica agli occhi di un pubblico occidentale.

In realtà, tanto Jidai-geki quanto Gendai-geki risentono di una comune derivazione, che è quella del grande teatro Kabuki, gloria della cultura nazionale, il quale da tre secoli e mezzo domina sovrano sulle scene giapponesi essendosi sostituito, assorbendole, alle precedenti forme di teatro — gigaku, bugaku, sangaku e sarugaku — d'importazione cinese o coreana, che stilizzavano, componendoli in forma di mimo danza e canto, i piú essenziali motivi rituali e guerrieri della tradizione. Il Kabuki, teatro drammatico nazionale nel senso pieno della parola, relega il nô —

dramma lirico — nell'ambito delle forme culte e accademiche di spettacolo alienandogli il favore popolare, e, dopo il suo trasferimento dall'antica Kyoto alla moderna metropoli di Tokyo, avvenuto verso la metà del secolo scorso, accentua i suoi caratteri di modernità e di realismo, dando origine alle forme del teatro contemporaneo. Ad esso s'ispira direttamente il cinema nipponico: e non a caso Kaoru Osanai, il grande drammaturgo che rifacendosi al teatro occidentale — Ibsen, Cecov, Strindberg, Shaw, Pirandello — crea su quei modelli il dramma giapponese contemporaneo, è anche uno dei primi registi cinematografici della Schochiku.

Piú specificamente, il cinema Jidai-geki riprende e rinnova la tradizione del teatro Kabuki cosí com'esso andò configurandosi alla fine dell'era feudale e con l'instaurazione dell'impero Meiji (1868) — che segna l'ingresso del Giappone nel numero delle grandi potenze —: un Kabuki che il grande riformatore Furukawa Mokuami rende meno cristallizzato in schemi tipici e piú aperto a influssi di moderna vivacità, ma che resta pur sempre legato per definizione alla rappresentazione di fatti e leggende della storia nazionale, collocati per lo piú nei secoli dal XII al XV. Tale è appunto il cinema di uno Shimazu, di un Yamanaka, di un Mizoguchi: un cinema nel quale, come nel teatro da cui trae origine, la narrazione è costantemente tenuta sulla linea di giunzione tra realtà e sogno, apparenza e illusione, narrazione di fatti e trasfigurazione di impressioni, e in cui l'abilità consiste nel ridurre assiduamente l'un termine all'altro, idealizzare la realtà e far concreto il sogno.

Il Gendai-geki invece, del quale rappresentanti insigni sono un Uchida, un Kinugasa, un Gosho, un Kinoshita, s'ispira direttamente a quella nuova forma di teatro, detta « Shinsei Shimpa » (« Nuova scuola della nuova vita ») che sul finire del secolo scorso, rifiutando i rigidi formalismi del Kabuki classico, volle indirizzarsi verso un'indagine pienamente realistica della vita, adottò messinscene e recitazione moderne, riportò le donne sul palcoscenico e scelse i suoi argomenti tra i fatti e i personaggi contemporanei, quelli che l'instaurazione dell'era Meiji aveva investito di una nuova coscienza e di piú attuali problemi.

Teatro realistico, dunque, almeno nel programma, quello dello Sim-pa; ma, poi che nulla è piú alieno dallo spirito del popolo giapponese della visione obbiettività della realtà, ch'esso è per istinto condotto a sublimare su un piano di contemplazione trasfiguratrice, il realismo dello Sim-pa non fu in effetti che una manifestazione di romanticismo, in cui i personaggi della vita

quotidiana, portati sulla scena, si rivestirono di una coloritura ora elegiaca, ora intimistica, ora violentemente passionale o morbidamente contemplativa, che li rese assai simili ai personaggi di certo teatro intimista che fioriva contemporaneamente in Europa. Il carattere evocativo dello Shim-pa — che non è mai riuscito a diventare veramente popolare — si è andato accentuando man mano che il periodo Meiji, in esso costantemente ritratto, si allontanava nel tempo; per conseguenza il cinema che da esso trae ispirazione, se differisce sostanzialmente dalle forme classiche o epiche del Jidai-geki, non vi sostituisce un pieno realismo ma a volte una forma accentuata di romanticismo, che lo apparenta al filone del cinema francese di anteguerra, a volte un sommesso intimismo, che fa pensare a una sorta di rinnovato Kammerspiel.

Di tali caratteristiche è stato un esempio rivelatore uno dei tre film visti a Venezia, *Gan* di Shiro Toyoda, che riprende il tema di un romanzo Meiji ambientandolo ai giorni nostri. E' la storia grigia e malinconica di una fanciulla, già vittima di una prima sfortunata esperienza amorosa, la quale s'illude di poter essere sposata da un uomo di condizione piú elevata, e gli si concede. Ma l'amante — un avido e meschino usuraio — non intende sottrarla al ruolo di semplice mantenuta a cui fin dal primo momento l'ha destinata; la ragazza non cerca neanche di ribellarsi, si rassegna passivamente e quasi senza coscienza alla sua condizione; un giorno le apparirà un barlume di luce: è l'incontro con un giovane studente, che sembra attratto da lei, l'avvicina, le fa quasi sperare una possibile redenzione. Ma non si può infrangere la ferrea barriera delle distanze sociali: il giovane parte per l'Europa, alla piccola Otama non resta che il rimpianto di una vagheggiata e impossibile felicità.

Nel film sono svolti alcuni dei temi cari al cinema Gendaigeki: la denunzia di certi residui feudali nella condizione in cui è tenuta la donna, oggetto di compravendita fra genitori e danarosi libertini, la condanna di certe convenzioni sociali che ancora costringono a una rigida suddivisione delle caste, l'aspirazione velleitaria all'evasione, presto frustrata dalla morsa ferrea della realtà, la descrizione di ambienti sordidi e squallidi, vicoli, angiporti, grossi casamenti popolari. Tutti questi elementi sono composti dal regista in una rappresentazione assolutamente svincolata da ogni implicazione naturalistica, tendente a smorzare le durezze del dramma in un'atmosfera di struggente malinconia. L'azione si sviluppa con una lentezza che non è mai statica ma corrisponde fedelmente a un senso interiore del ritmo, in base

al quale ogni gesto, ogni sguardo dei personaggi, ogni lentissimo movimento della macchina da presa sono investiti di una precisa significazione allusiva. In una simile atmosfera — coerente espressione di un'autentica visione della vita che non conosce cedimenti o incertezze — non esplode mai il dramma, ma è smorzato e composto in quiete soluzioni figurative: all'angoscia della protagonista, nel finale, fa riscontro l'immagine nebbiosa di uno stagno verso il quale ella s'avvia mentre intorno stridono le anitre selvagge; di piú il regista non dice, ogni piú concreta definizione della possibile soluzione drammatica romperebbe l'unità stilistica della composizione. Cosí gl'incontri della donna con lo studente Okada: è un gioco sottile di sguardi accennati, di gesti sommessi, di atteggiarsi delle figure che l'atmosfera umida e nebbiosa rende impalpabili come una evocazione: si ritrovano i modi del piú puro Kammerspiel, filtrati attraverso una sensibilità affatto originale. Lo studio del regista è rivolto amorevolmente alla definizione di personaggi, che appaiono ben vivi e concreti pur nella rarefatta atmosfera nella quale sono immersi: le loro reazioni psicologiche, i loro atteggiamenti son sentiti ed espressi con perfetta coerenza, la loro condizione umana indagata con ammirevole veridicità. Si veda il personaggio dello strozzino, una «maschera» tipica nel vecchio Kabuki: qui è ricondotto a una dimensione umana, compreso e giustificato nel suo comportamento, per nulla escluso dalla pietà con cui l'autore guarda alle sue creature. Gli attori corrispondono pienamente alla volontà del regista: raramente ci è occorso di riscontrare tanta modernità, tanta acuta penetrazione, tanta intelligente sensibilità e partecipazione emotiva nel fissare e definire il carattere di un personaggio, ponendone in rilievo la piú segreta umanità.

A *Gan,* che si propone come uno dei piú alti traguardi conseguiti dal cinema non solo giapponese, han fatto degna corona altre due opere di estremo interesse pur se di meno alto livello artistico. *Takekurabe* (Adolescenza) è di Heinosuke Gosho, uno dei veterani del cinema nipponico, autore nel 1931 di un *Madamu to nyoboo* (Moglie e signora) in cui v'era il primo serio impiego del sonoro con intenzioni espressive. Con *Takekurabe* Gosho riconferma le già note qualità di acuto osservatore della realtà, ch'egli ritrae con tocchi vividamente impressionistici, con pennellate rapide e pregnanti, tese a comporre un vasto quadro d'assieme in cui le singole vicende vedono sminuire la loro specifica importanza per ridursi a elementi costitutivi dell'ampio mosaico immaginato dall'autore. Questa tecnica divisionistica

della narrazione, di cui Gosho si era già avvalso con qualche monotonia in *Osaka no yado* (Albergo a Osaka), trova in *Takekurabe* una perfetta rispondenza al tema narrativo del film: che vuol narrare la storia di un gruppo di ragazzi di provincia, i loro giochi, le loro occupazioni, i loro litigi, le scappatelle organizzate in comune; fino a che il tempo trascorre e ciascuno di essi, fatto ormai grande, trova la sua strada. Il senso del tempo che passa, delle serene gioie dell'infanzia sbiadentisi via via per cedere il campo al volto greve della realtà, il contrasto fra gl'ideali sognati e la brutalità del presente e l'incertezza dell'avvenire sono espressi su una modulazione patetica piú che drammatica, che rende meno cruda la sua visione della vita improntata a un pessimismo sconsolato; le immagini finali del film — la fanciulla che si avvia in una sorta di corteggio nuziale alla casa di piacere della quale d'ora innanzi sarà ospite, mentre il suo giovane innamorato indossa il saio monacale — sfuggono a ogni facile effettismo sentimentale in virtú dell'estremo pudore con cui la melodrammatica situazione è sentita dal regista, e compongono una pagina di altissima poesia.

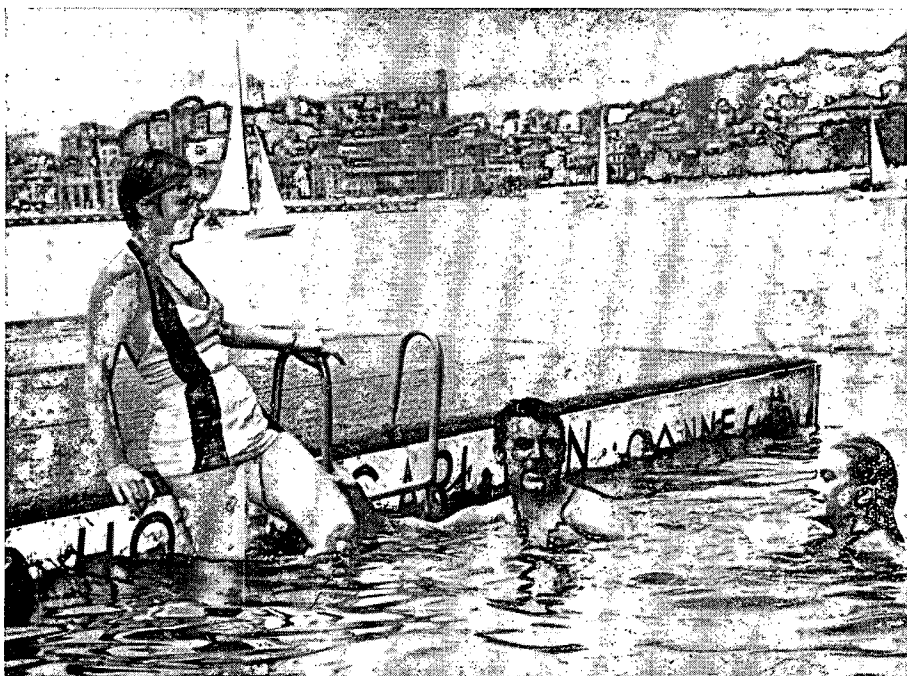
Episodico è anche *Nijushi no hitomi* (Ventiquattro occhi) di Keisuke Kinoshita, ma costruito con tecnica differente che evitando ogni frazionamento divisionistico riconduce episodi e personaggi entro i confini di una narrazione serrata e compatta, in cui il tema centrale viene svolto con rigorosa successione ideale. E' la storia di una maestrina di villaggio e dei suoi dodici allievi, cinque ragazzi e sette ragazze. Anche qui è il corso del tempo a scandire il respiro narrativo del film: le vicende e i casi personali dei ragazzi son visti attraverso lo sguardo amoroso e partecipe della maestra, che divide le loro gioie, ne segue trepidante le avversità, interviene con dolce fermezza nelle situazioni piú delicate, s'inserisce nelle loro esistenze con una costante presenza la cui traccia non scomparirà piú, anche quando gli anni saranno trascorsi, i ragazzi divenuti uomini e donne, e quelli fra loro che saranno scampati alle vicende della vita, alla guerra, alla morte, si ritroveranno intorno a lei, le testimonieranno quanta parte essa è stata della loro vita, le affideranno i propri figli perché li educhi a quegli stessi principi di umanità e di civiltà a cui già essi erano stati formati.

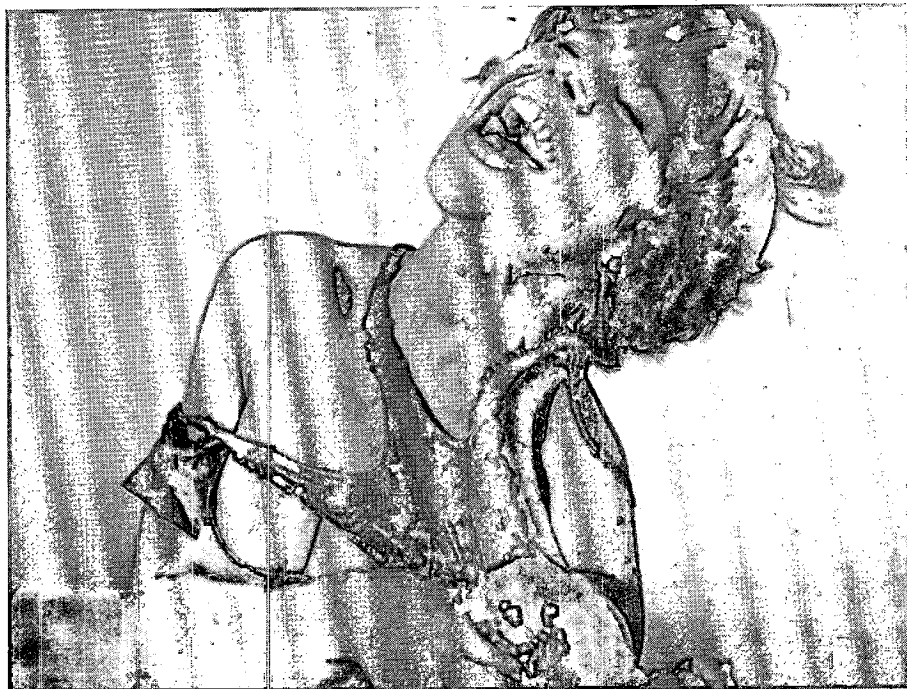
Kinoshita è considerato tra i registi nipponici uno dei piú « impegnati » in senso ideologico e polemico, come tutto un gruppetto di realizzatori — Fumio Kamei, Hideo Sekigawa, in un primo tempo lo stesso Kurosawa — che non esitarono attraverso i loro film a prendere posizione contro la politica militarista del

governo e ad abbracciare idee considerate sovversive. Già nel 1944, in piena guerra, Kinoshita in *Riku-genu* (L'esercito) « descriveva senza eufemismi, e con un implicito atteggiamento di condanna, la cupa disperazione delle madri a cui la guerra strappava i propri figli » (Masumura); nel 1948, con *Hakai* (La colpa), trattava un tema analogo a questo di *Ventiquattro occhi*: la storia di un maestro che, dopo aver dedicato la sua esistenza a un gruppo di ragazzi, curandone l'educazione e la formazione spirituale, da drammatici eventi era costretto ad allontanarsene e ad emigrare. La posizione del Kinoshita traspare chiaramente anche dal film presentato a Venezia, nel quale è una costante condanna degli antiquati sistemi di educazione vigenti in Giappone prima della guerra, intesi a forgiare dei soldati piú che a formare degli uomini; e la protagonista del film (molto bene interpretata da Hideko Takamine, la stessa interprete di *Gan*) appare come una rappresentante di una concezione moderna e sanamente democratica della missione educativa. Ma il film non ha nulla di aridamente didascalico o di scopertamente pamphletistico: la tesi vi è svolta con encomiabile senso della misura, implicitamente suggerita dai fatti stessi che sono narrati, senza che mai appesantisca l'andamento della narrazione. La quale, malgrado lo schema ciclico a cui obbedisce, scorre quasi sempre con fluida sicurezza e solo verso la fine mostra qualche cedimento, si attarda in qualche pausa dispersiva, rivela qualche incertezza del regista nello stringere i tempi per giungere alla conclusione. Diretti non gravi, che non danneggiano gran che l'arioso andamento di tutta l'opera, che in alcuni momenti della prima parte — il primo incontro della maestra con i suoi alunni, con quell'« appello » che è già un'amorevole ricerca d'intimità e di comprensione, e poi la stupenda passeggiata dei ragazzi che vanno a visitare la maestra infortunata — consegue un clima di autentica poesia.

Stati Uniti

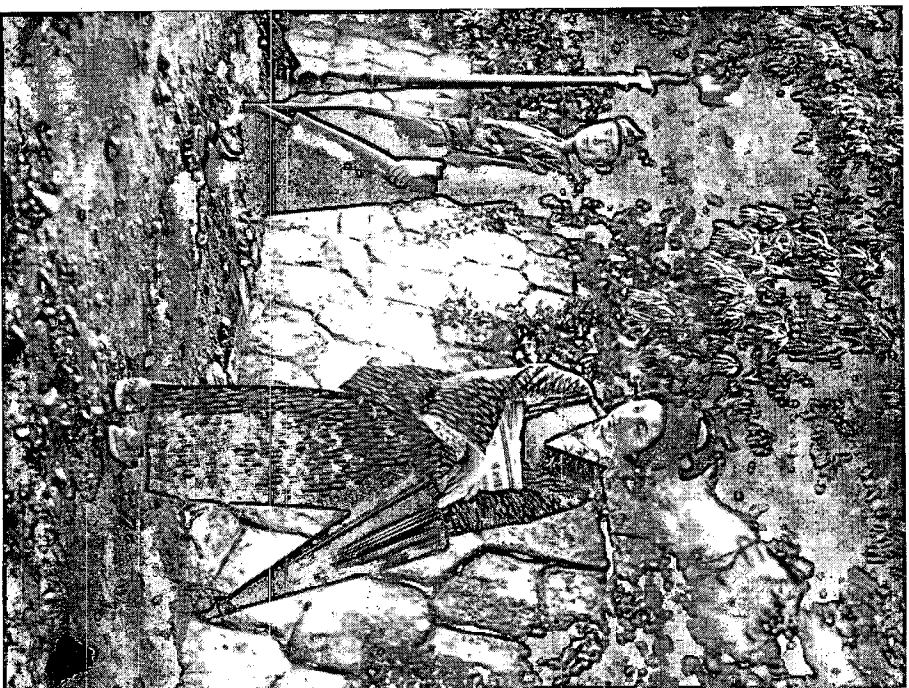
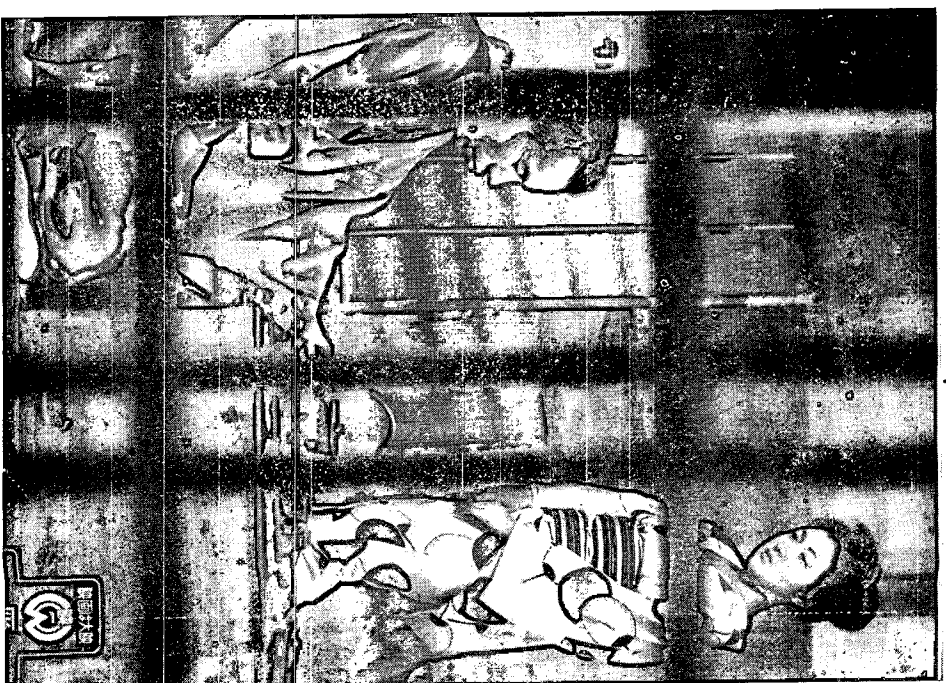
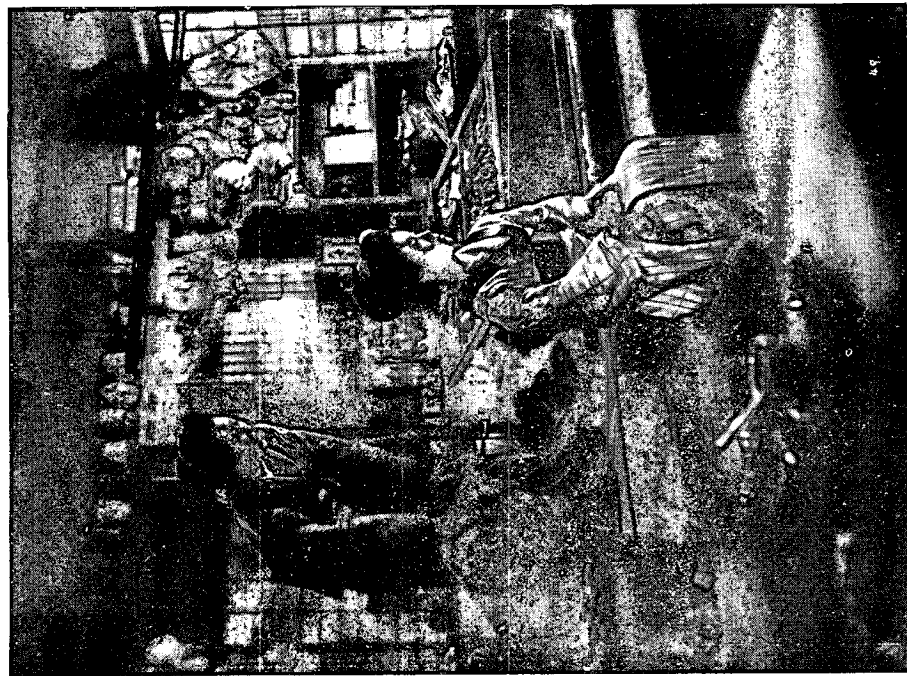
Gli Stati Uniti, malissimo rappresentati da una selezione ufficiale che ha riconfermato i criteri esclusivamente commerciali a cui obbedisce la M.P.A.A. nel compilare i suoi programmi per le mostre internazionali e soprattutto, è ormai evidente, per

quella veneziana, hanno « salvato la faccia » in sede di proiezioni fuori concorso con un film realizzato in piena indipendenza, anche geografica, dagli schemi e dalla « routine » vigenti a Hollywood, e dovuto alla passione costante e ammirevole di due cineasti dilettanti (nel senso migliore della parola) di New York: Ruth Orkin e Morris Engel. Due anni fa essi avevano già stupito il pubblico veneziano con *The little fugitive* (Il piccolo fuggitivo) realizzato assieme a Ray Ashley (il cui nome non figura nel « credit » attuale) sotto l'egida di Joseph Burstyn, il compianto produttore a sua volta autore anche di *The quiet one*; quest'anno i due coraggiosi cineasti han presentato fuori concorso (poiché nessuno in America si era curato di segnalarli e in Italia d'invitarli) *Lovers and lillipops,* un'altra favola moderna del genere ad essi caro, ma alquanto diversa dalla precedente per impostazione e per risultato. Se approvammo a suo tempo nel loro significato polemico le lodi, e il premio, tributati a *The little fugitive,* non ci sentimmo però di condividere del tutto i giudizi senza riserve emessi sul suo intrinseco valore artistico, che ritenemmo non poco inficiato di un certo qual compiacimento elzeviristico, di un'insistente ricerca dell'effetto di « bella prosa » equivocamente agganciato a un « background » apparentemente realistico e in effetti troppo meditato per non risultare in piú tratti forzato e intellettualistico. Dopo le aggressive sequenze iniziali *The little fugitive* compiva una svolta brusca, perdeva di mordente e di tensione emotiva, si affidava troppo spesso alla suggestione meramente psicologica esercitata dal muoversi ed agire del protagonista (non del personaggio ma proprio dell'attore, il piccolo Andrusco) del quale si registravano sensazioni ed emozioni con pervicacia addirittura crudele. La regia apparentemente svagata e improvvisa si rivelava, a lungo andare, calcolata a freddo e in definitiva formalistica. Diverso è l'atteggiamento rivelato da *Lovers and lillipops*: è evidente stavolta come gli autori sentano di piú la materia trattata e riescano a comporla in una personale visione della vita — intimistica e vagamente crepuscolare — che risulta pienamente espressa attraverso la narrazione visiva. Se anche qui affiora qualche scoria qua e là — ancora una certa sovrabbondanza nell'indagine delle reazioni della bambina che è al centro della vicenda —, il gusto è tuttavia piú sorvegliato, la curiosità quasi morbosa con cui la « camera » perseguitava il piccolo fuggitivo cede il posto a un'attenzione affettuosa e partecipe che non si limita a un solo personaggio isolato come in una monade. ma si estende a tutto un ambiente, a tutte le persone che con quel perso-

ALFRED HITCHCOCK: *To catch a thief* (« Caccia al ladro », U.S.A.)

RALPH THOMAS: *Doctor at sea* (« Un dottore in altomare », Gran Bretagna)

ROBERTO GAVALDON: *Despues de la tormenta* (« Dopo la tormenta »)
(Messico)

CARLOS HUGO CHRISTENSEN: *Maos sangrentas* (« Mani insanguinate »)
(Brasile)

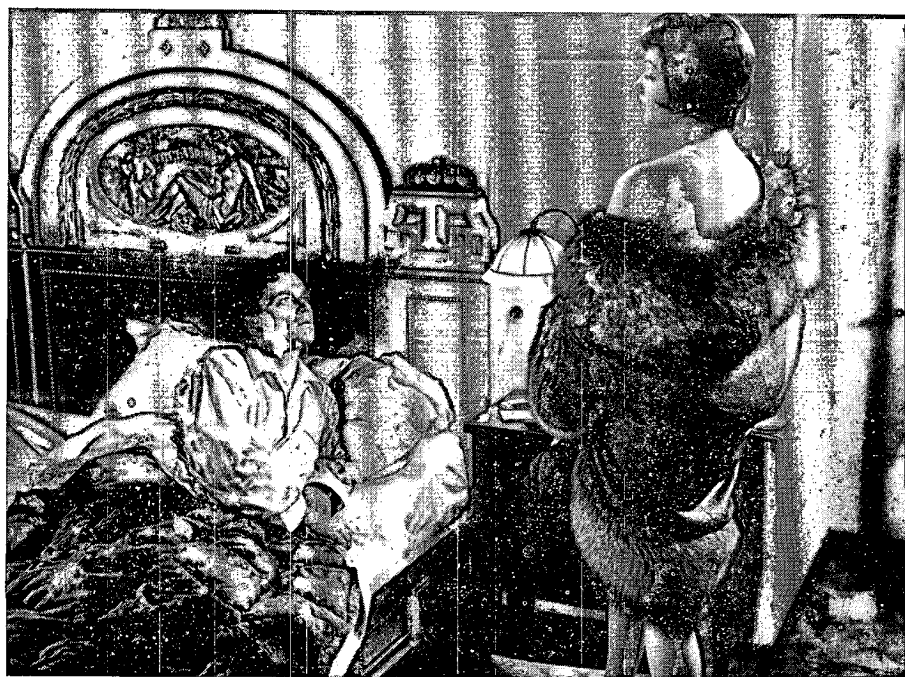
MORRIS ENGEL e RUTH ORKIN: *Lovers and lillipops*
(« Amore e caramelle », U.S.A. - fuori concorso)

KEISUKE KINOSHITA: *Nijushi no hitomi* (« Ventiquattro occhi »)
(Giappone - fuori concorso)

SHIRO TOYODA: *Gan*
(« Le anitre selvatiche », Giappone - fuori concorso)

SHIRO TOYODA: *Gan*
(« Le anitre selvatiche », Giappone - fuori concorso)

HEINOSUKE GOSHO: *Takekurabe*

(« Adolescenza », Giappone - fuori concorso)

KRESO GOLIK: *Djevojka i hrast*

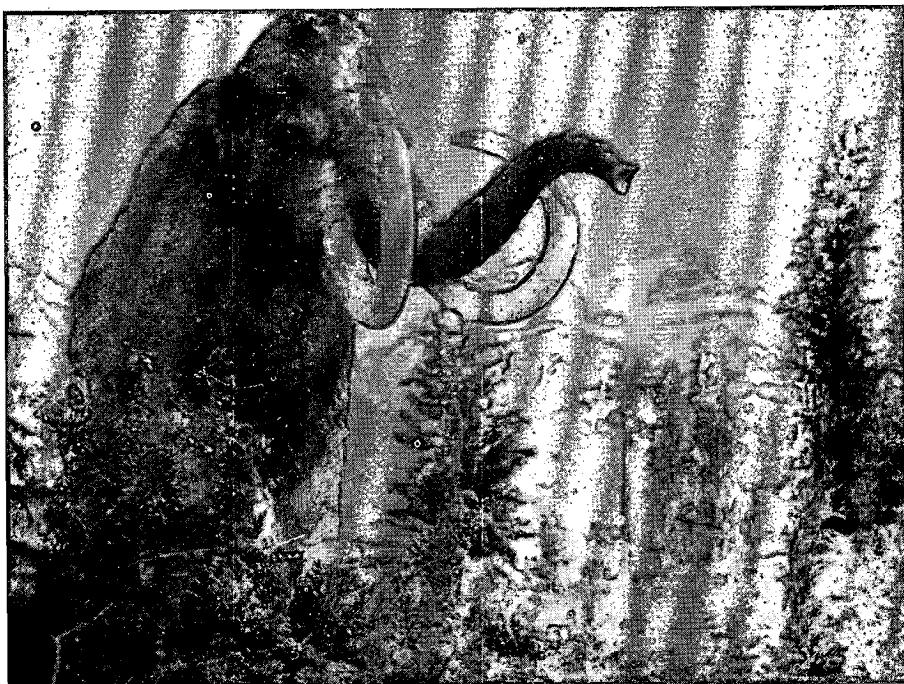
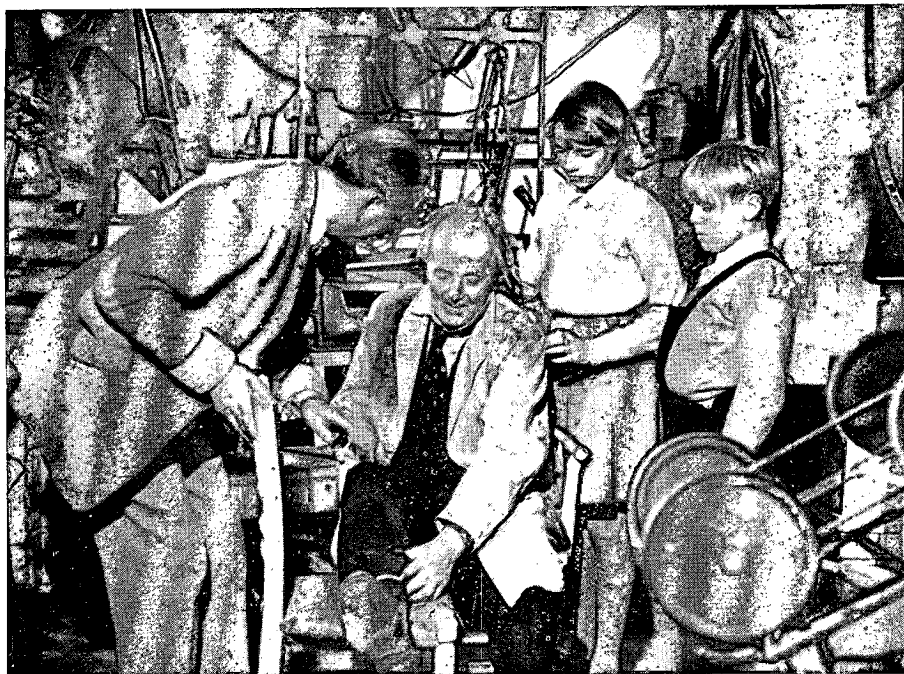
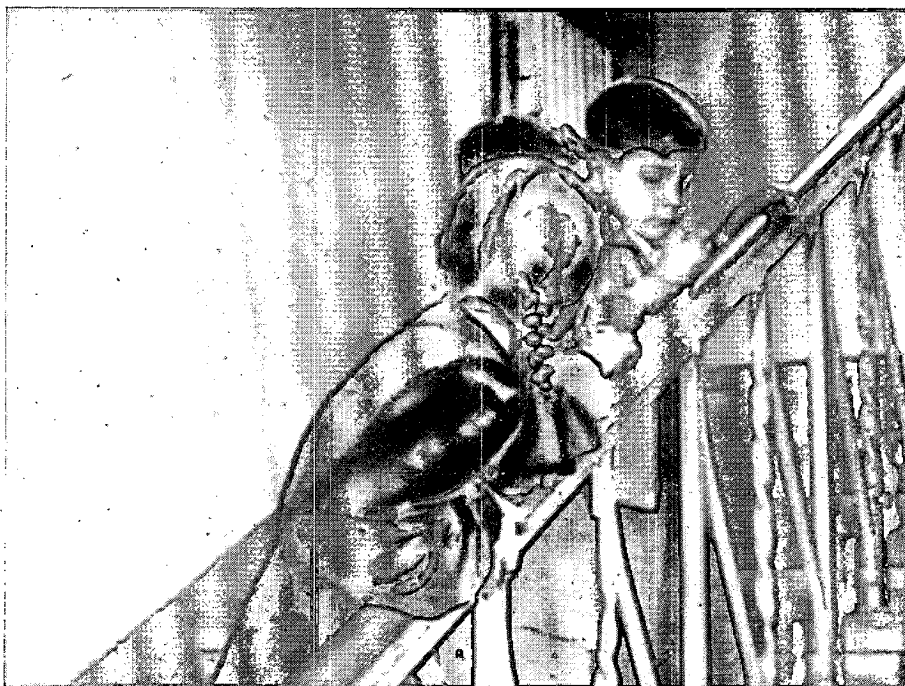
(« La fanciulla e la quercia ») (Jugoslavia - fuori concorso)

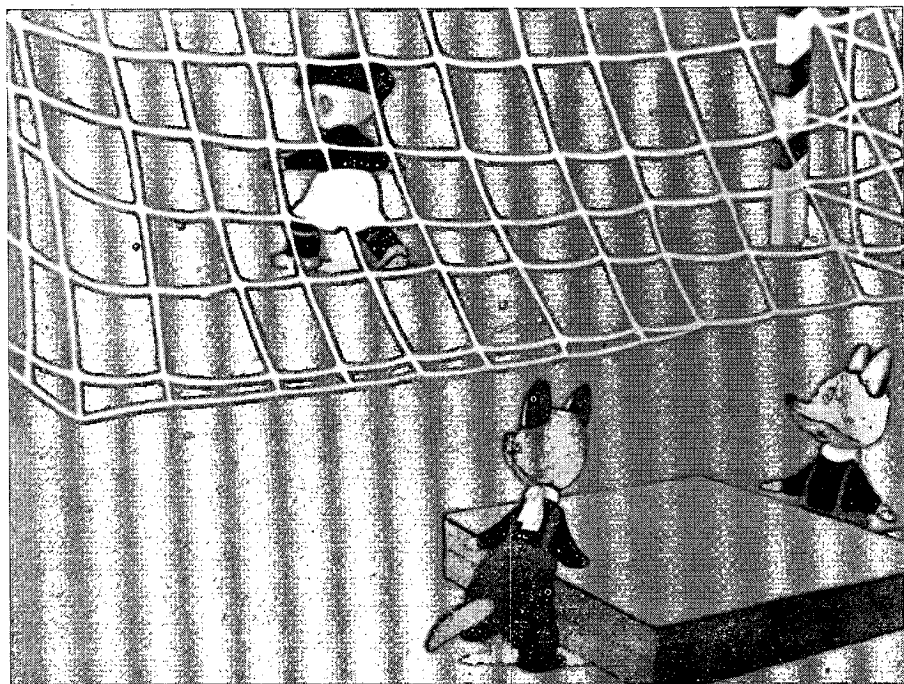
KRESO GOLIK: *Djevojka i hrast* (« La fanciulla e la quercia »)
(Jugoslavia - fuori concorso)

JOSEPH VON BAKY: *Hôtel Adlon* (Germania occidentale - fuori concorso)

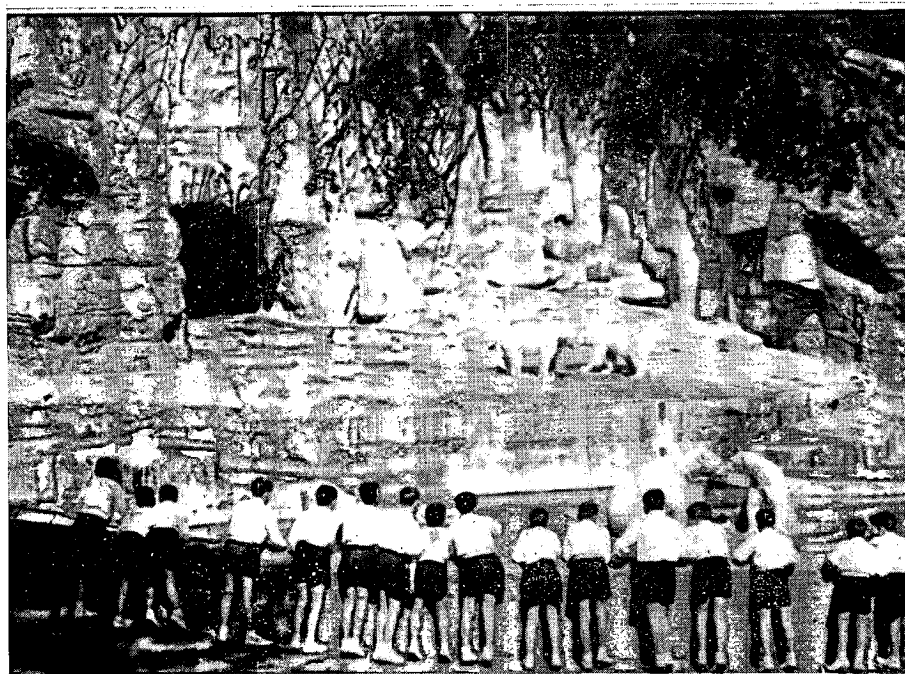
CESAR ARDAVIN: *Crime imposible?* (« Delitto impossibile »)
(Spagna - fuori concorso)

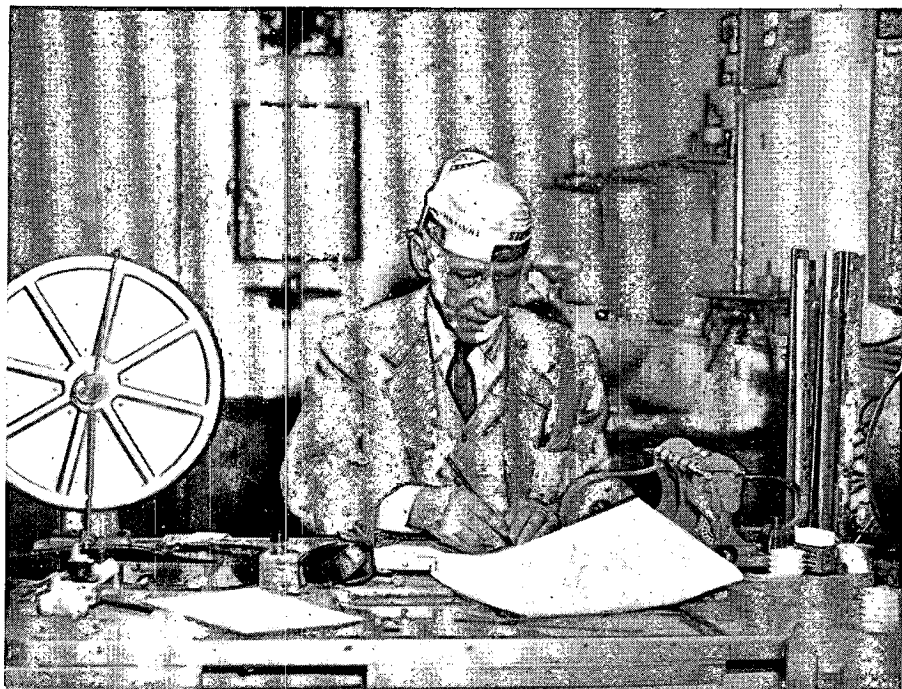
LADISLAO VAJDA: *Marcelino pan y vino* (« Marcellino pan y vino »)
(Spagna - fuori concorso)

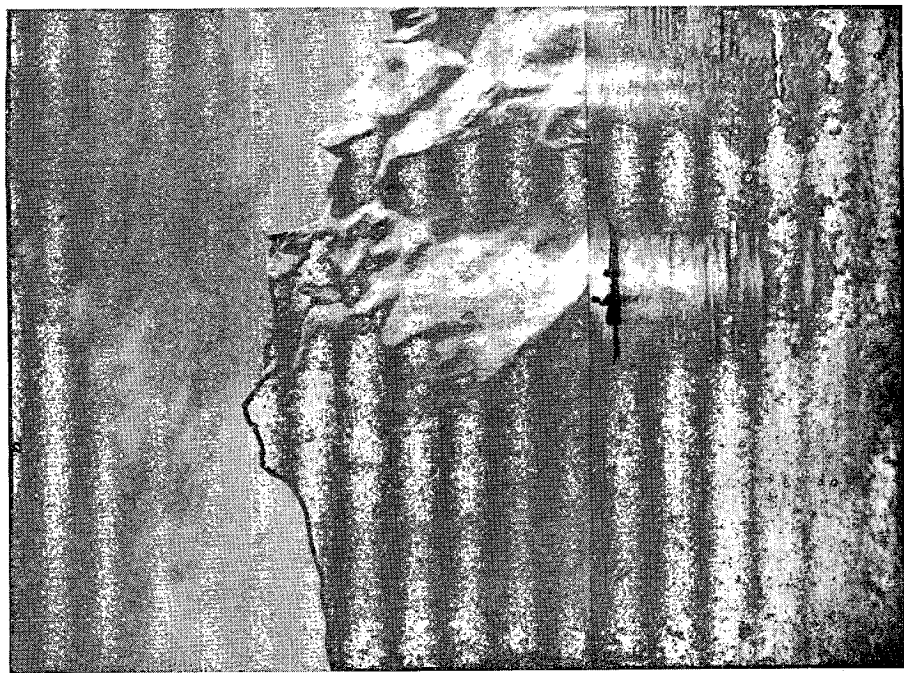
AUGUSTO GENINA: *Frou-Frou* (Italia - fuori concorso)

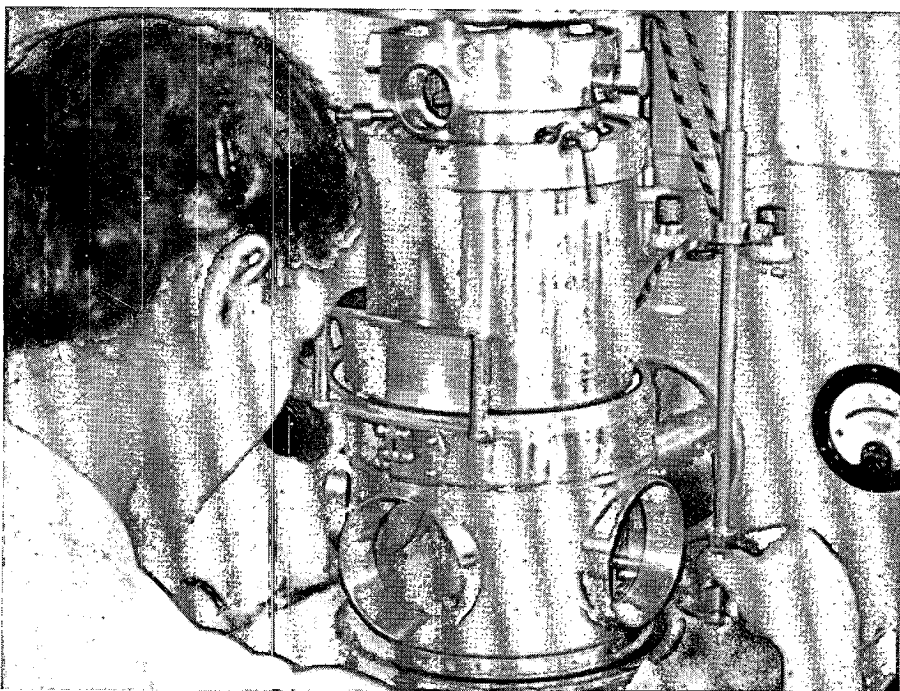
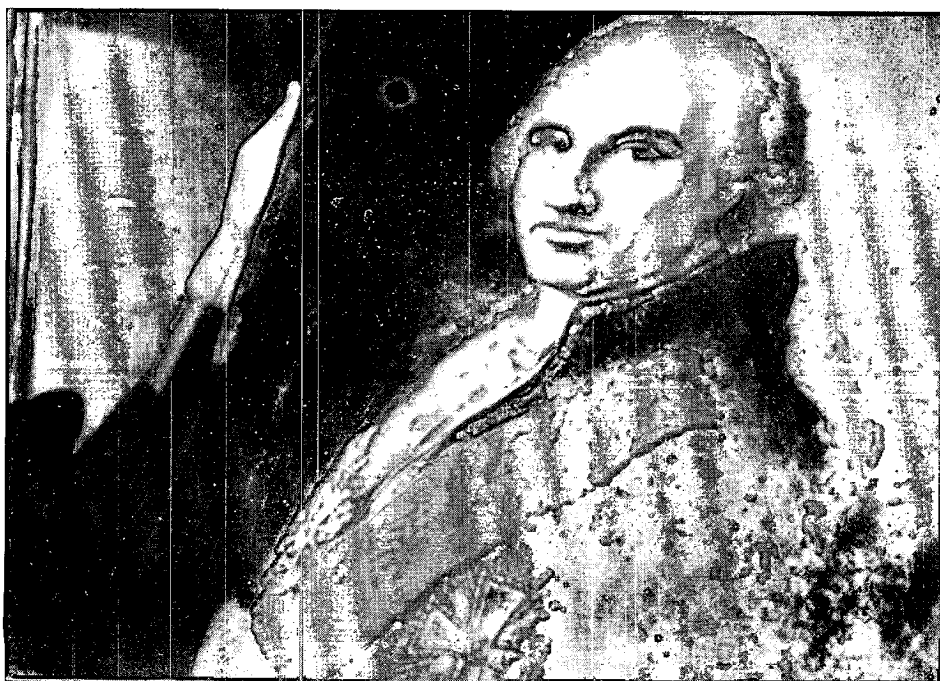
FALK HARNAK: *Der 20. Juli* (« Operazione Walkiria »,
(Germania occ. - fuori concorso)

VII Mostra Internazionale del Film per ragazzi
KAREL ZEMAN: *Viaggio nella preistoria* (Cecoslovacchia) - Gran Premio

VII Mostra Internazionale del Film per ragazzi
WILLIAM HAMMOND: *The flying eye* (« Occhio volante », Gran Bretagna)

VII Mostra Internazionale del Film per ragazzi
KAREL ZEMAN: *Stanis la tartaruga* (Cecoslovacchia)

VII Mostra Internazionale del Film per ragazzi
VICTOR EYSIMONT: *Dva Druga* (« I due amici », U.R.S.S.)

VII Mostra Internazionale del Film per ragazzi

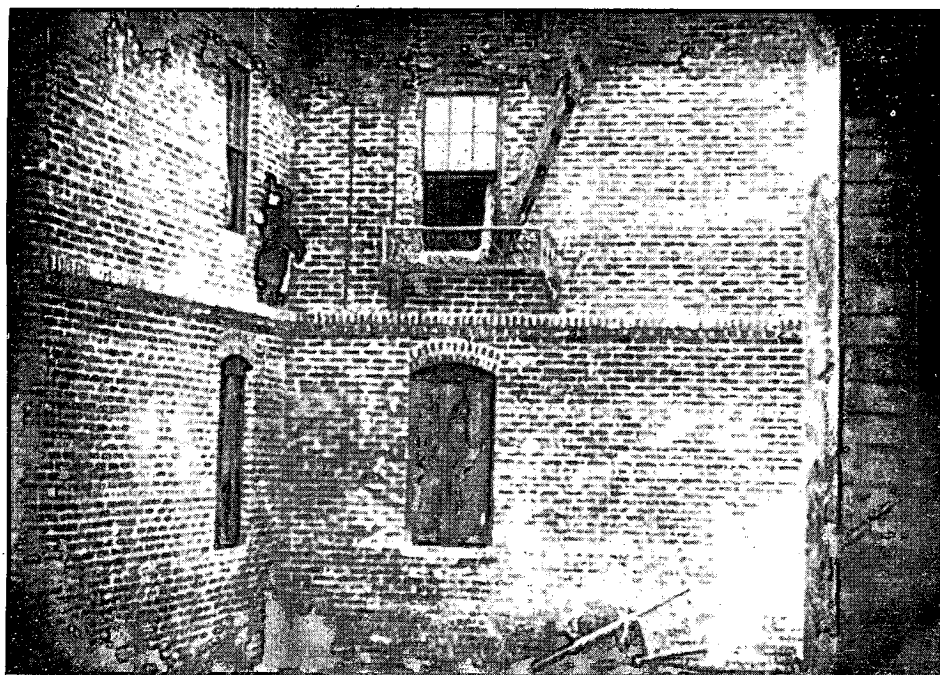
M. PASHENKO e B. DEJKIN: *Neobiknovenni Mach*
(« Una partita straordinaria », U.R.S.S.) - 1° premio cat. disegni animati

VII Mostra Internazionale del Film per ragazzi

ANTONIO PETRUCCI: *Il mondo per voi* (Italia)

VI Mostra Internazionale del documentario e del cortometraggio
HERBERT SEGGELKE: *Eine Melodie - Vier Maler* (« Una melodia, quattro pittori », Germania)

VI Mostra Internazionale del documentario e del cortometraggio
ALBERT QUENDLER: *Omaru* (Austria)

VI Mostra Internazionale del documentario e del cortometraggio
BJARNE HENNING JENSEN: *Where mountains float*
(« Dove le montagne galleggiano », Danimarca) - Gran Premio

VI Mostra Internazionale del documentario e del cortometraggio
JACK CLAYTON: *The bespoke overcoat* (« Il cappotto su misura »)
(Gran Bretagna) - 1° Premio cat. film a soggetto

VI Mostra Internazionale del documentario e del cortometraggio
ENZO TROVATELLI: *Il batteriofago* (Italia) - 1° Premio ex-aequo cat. film scientifici

VI Mostra Internazionale del documentario e del cortometraggio
STANISLAV LENARTOWITZ: *Salviamo le opere d'arte* (Polonia)

Retrospettiva americana

EDWIN S. PORTER: *The Great Train Robbery* (1903)

Retrospettiva americana

DAVID W. GRIFFITH: *The Mather and the Law* (1914-19)

Retrospettiva americana
FRED NIBLO: *The mark of Zorro* (1920)

HENRY KING: *Tol'able David* (1921)

han rapporto costituendone il termine di confronto, determinandolo e risultandone determinate, in una sfera di assoluta autenticità di atteggiamenti e di credibilità d'implicazioni psicologiche. Ne consegue una piú armoniosa composizione d'assieme e una piú equilibrata andatura narrativa, pur se apparentemente il film si frange e si polverizza in una serie di brevi episodi, di notazioni rapidissime, di fugaci allusioni, di impalpabili sollecitazioni emotive; diremmo anzi che proprio da questa caratteristica scrittura filmica deriva all'opera la sua compiuta unità stilistica e poetica. Il film è anche superiore a *The little fugitive* per quel che riguarda il gusto figurativo, che qui cede raramente a compiacimenti edonistici ma si avvale di una ricerca assai originale di rapporti, accostamenti e contrasti di piani compositivi, entro i quali le figure umane si dispongono secondo prospettive inconsuete e spesso di alta suggestione.

Un secondo film è stato presentato fuori concorso dagli Stati Uniti e anch'esso di produzione indipendente, ma di un'indipendenza assai diversa da quella di Engel-Orkin e pur sempre molto hollywoodiana. *Naked down* (Alba nuda) di Edgar G. Ulmer — un « bon-à-tout-faire » di cui le storie ricordano la collaborazione prestata nel 1929 a Robert Siodmak per l'avanguardistico *Menschen am Sontag* mentre han subito obliato *I pirati di Capri* realizzato qui da noi nel '49 — è un « western » di tono che sarebbe parso inconsueto fino a qualche anno fa, ma che, dopo le esperienze di *Shane, Hondo, Johnny Guitar,* ecc., risulta ormai risaputo e comincia a fare il suo tempo. E' la storia di un avventuriero dal cuore generoso, che dopo aver consumato una cruenta rapina capita nella casa di due giovani contadini — marito e moglie —, rischia di sconvolgere l'unità del « ménage » familiare — il contadino è un'autentica canaglia e la sposina soffre di bovarismo acuto — ma alla fine rimette le cose a posto lasciandosi provvidamente ammazzare. Entro gli ovvii confini di uno schema cosí logoro il film presenta, assieme a incredibili sciattezze di linguaggio, sconclusionate esasperazioni di situazioni e verbosi « surplace » narrativi, alcuni aspetti non privi d'interesse: il tentativo di creare un certo clima romantico da « ballata » western e di costruire un personaggio — quello ottimamente interpretato da Arthur Kennedy — carico di ambigue suggestioni; tentativi che comunque annegano pietosamente nella miseria del risultato complessivo.

Jugoslavia

Superiore alle sue stesse ambizioni ci è apparso invece lo sloveno *Djevojka i hrast* (La fanciulla e la quercia) di Kreso Golik — autore finora di numerosi documentari — che partendo da una truculenta storia di seduzione e di morte perviene a risultati di notevole valore espressivo sfiorando talvolta il traguardo della genuina poesia. Il Golik si rivela eccellente conoscitore del mezzo cinematografico, del quale fa sempre un impiego puntuale e preciso; talvolta la ricerca dell'effetto lo induce a strafare, a sovrabbondare nella esibizione di virtuosismi che perciò risultano gratuiti; ma il piú delle volte questa ricerca insistita di forme inconsuete di linguaggio appare rispondere a un'interiore coerenza, a un gusto autentico dell'autore e si risolve in apprezzabile stile. Il difetto fondamentale del film, che ne infirma la validità e contribuisce a lasciarlo sovente a un livello di non risolta espressione artistica, è costituito dal soggetto, oscillante tra una feuilletonesca grossolanità di situazioni narrative, di quelle care a una letteratura popolare d'infimo ordine, e un simbolismo piú pretensioso ma non meno rudimentale e fastidioso. Di una simile tara iniziale il regista non riesce a liberarsi, ma ne resta piú volte impedito e frenato nei suoi slanci; ed è lí che particolarmente stridente appare il linguaggio ricercato con cui l'autore cerca di rivestire delle immagini cui la rozzezza dell'impostazione vieta ogni nobilitazione formale; ma in altri momenti l'ispirazione si fa piú robusta, l'impaccio del racconto scompare e il regista compone pagine degne di attenta considerazione. Pensiamo a certe scene di esterni, a cui una fotografia dimessa e aliena dai forti contrasti dona un clima di dolente malinconia in opposizione alla violenza delle situazioni — la morte del giovane col capo riverso nello stagno, o la scena della seduzione ai piedi della quercia (risolta con un pudore ch'è testimonianza di sensibilità) — e ad altre, ariose e piene di calda luminosità come quella del primo ritrovarsi dei due fanciulli ormai fatti grandi. A questi momenti, in cui la studiosa cura del taglio delle immagini, il gusto sicuro della composizione figurativa, l'essenzialità dello stile che si libera di ogni sbavatura melodrammatica pervengono con semplicità all'evocazione di un'atmosfera patetica, si affida l'interesse dell'opera, la quale ci sembra scostarsi, per quel po' che ne conosciamo, dalle formule consuete alla cinematografia iugoslava per rifarsi a un clima e a un gusto che richiamano quelli di certa cinematografia mitteleuropea (Rovensky, Cap, Machaty, Vavra) degli anni

precedenti la guerra. D'altronde il cinema iugoslavo per vari segni appare essere in crisi di evoluzione, e si può presumere che fra qualche tempo si proporrà con notevole frequenza alla nostra attenzione: particolarmente significativo sembra lo sforzo, che quei cineasti vanno compiendo, d'inserirsi appunto in una tradizione europea cui per anni erano rimasti estranei, organizzando coproduzioni con la Francia, l'Austria, la Germania, e chiamando a lavorare in Jugoslavia registi come Cap e Käutner.

Le due Germanie

Numerosa, quest'anno, la partecipazione fuori concorso di film tedeschi, tanto della Repubblica Federale (rappresentata anche, ufficialmente, dall'ottimo *Des Teüfels General* di Käutner) quanto della Repubblica Democratica — assente dalla « sala grande » ma di cui il piú importante regista, Wolfgang Staudte, si presentava come autore di *Ciske de rat* realizzato in Olanda.

La firma di Staudte è apposta anche ad uno dei due film germano-orientali visionati in saletta: *Die Untertan* tratto dal romanzo « Il suddito » di Heinrich Mann abbastanza noto anche in Italia. Vuol essere una pittura d'ambiente e di caratteri, snodantesi lungo un trentennio di vita tedesca seguendo l'affermarsi di un magnate della carta che combatte e travolge freddamente tutti coloro che gli si oppongono e riesce di volta in volta ad assuefarsi ai nuovi tempi e ai mutati ideali, da quelli imperiali a quelli della democrazia e poi del nazismo. Per certi aspetti e soprattutto per la feroce pur se a volte grossolana satira che lo pervade il film potrebbe far pensare a *L'arte di arrangiarsi* di Zampa del quale è una specie di equivalente germanico: il protagonista infatti, il « suddito », è tanto tipicamente tedesco quanto Sasà Scimoni era italiano; solo che Staudte ha polso piú fermo — e mano piú pesante — del regista italiano, s'impegna maggiormente nella materia e attraverso la figura-simbolo del protagonista vuol pervenire a una condanna assoluta del militarismo, del parlamentarismo, del capitalismo e della burocrazia della società presa in esame: tematica troppo unilaterale per non mostrare ben presto l'ossatura, sia per la monotonia della storia stessa sia per l'appesantimento che ad essa dà un superato espressionismo di maniera — caro a Staudte — scarsamente funzionale. Il film si avvale comunque di un'ottima interpretazione da parte dell'attore principale, che caratterizza con incisività la figura del pavido e ambizioso protagonista, e di belli — anche se spesso ricercati — effetti fotografici.

Non essendo riusciti a vedere l'altro film della Repubblica Democratica tedesca — *Robert Meyer* (Il medico di Heilbronn) di Helmuth Spiess — presentato in uno degli ultimi giorni del Festival quando le proiezioni si erano infittite al punto da rendere del tutto impossibile seguirle tutte, dovremo necessariamente trascurarlo nel nostro resoconto. Dei due film della Germania Occidentale, *Hotel Adlon* offre esteriormente qualche punto di contatto col film di Staudte ora ricordato: anch'esso infatti è una specie di « cavalcata di mezzo secolo », mirante, attraverso una narrazione concentrata attorno a un punto-fulcro, a fornire un rapido panorama dei turbinosi eventi onde è stata caratterizzata la vita della capitale germanica dai primi anni del secolo ai giorni nostri. Esso però non si propone intenti polemici come quelli proprii del film di Staudte; meno ambizioso, il regista Joseph von Baky — un anziano mestierante, del quale si ricordano *Annelie* (1941) e *Münchausen* (1942) — si è limitato a comporre una decina di episodi di vario genere, drammatici, divertenti, avventurosi o erotici, snodantisi nel tempo e artificiosamente tenuti assieme da una esteriore unità di luogo. La storia dell'elegante Hotel Adlon, sorto nel 1907 sull'Unter den Linden, all'angolo della Parisplatz e proprio di fronte alla Porta di Brandeburgo, che ebbe l'onore di essere inaugurato dal Kaiser Guglielmo, di ospitare l'ultimo dei Romanov e di costituire per decenni il centro della gran vita internazionale della capitale poteva offrire spunto ad una piú mordente e vibrata narrazione. Il film invece si spappola in una serie di episodi quale piú quale meno interessante, alcuni congegnati con abilità altri fiaccamente concepiti e sciattamente narrati, senza che un'intima coerenza e una visione tematica unitaria ne giustifichi l'inserzione. E' evidente la condizione d'indifferenza dell'autore nei confronti della materia trattata, indifferenza che determina un'assoluta casualità d'impiego dei mezzi espressivi, usati sempre con correttezza meramente artigianale e aliena da qualsiasi approfondimento (se si eccettui la fotografia, eccellente, dovuta al glorioso Fritz Arno Wagner); per cui, dopo un inizio disinvolto e ben articolato, la narrazione ristagna in episodi di scarsissimo richiamo emotivo, né riprende quota nel finale, quando si fa drammatica e affronta il tema della guerra, della morte, della catastrofe. Se l'Hotel Adlon voleva essere un simbolo, un'immagine della Germania un tempo opulenta, poi travagliata da infauste vicende, distrutta e infine anelante alla resurrezione, si può ben dire ch'esso va totalmente disperso entro i meandri di un « recit » prolisso e destituito d'interesse.

Ultimo film della selezione tedesca, *Der 20. Juli* (Operazione

Walkiria), di Falck Harnack, affronta un tema che sembra stia particolarmente a cuore in questo momento ai cineasti tedeschi: quello della resistenza di taluni ambienti politici e militari al regime hitleriano, delle opposizioni isolate o delle congiure organizzate, che culminarono — clamoroso quanto sterile « exploit » — nel famoso attentato del 20 luglio 1944. Tale argomento (che è toccato anche in uno degli episodi di *Hotel Adlon*) ha offerto spunto com'è noto anche a G. W. Pabst per un suo recente film dal titolo pressoché simile (*Es geschat am 20. Juli*); i risultati, a noi sembra, sono stati in entrambi i casi abbastanza deludenti. Il film di Harnack, che qui c'interessa, non aspira a pretese storicistiche, non tenta un'indagine approfondita e obbiettiva degli eventi, delle situazioni, delle responsabilità: si limita semplicisticamente a raccontare in maniera avventurosa e scarsamente attendibile la storia dell'attentato, la sua minuziosa preparazione, la esecuzione, il fallimento, le catastrofiche conseguenze che ne derivarono ai congiurati. Materia scottante e potenzialmente di alta drammaticità; ma che gli sceneggiatori — Günther Weisenborn e Werner Jörg Lüddecke — hanno ridotto alle dimensioni di un « poliziesco » basato sulla successione dei colpi di scena e sulla tecnica collaudata del « suspence » (che esclude un effettivo impegno storico, pur legittimando il sospetto di una deliberata parzialità nell'interpretazione della materia trattata, sospetto che involge tutta la produzione germanica di questo tipo, dal *Canaris* di Weidenmann a *Kinder, Mütter and ein General* di Benedek, a *Es geschat am 20. Juli* e a *Der letzte Act,* entrambi di Pabst, con la sola eccezione, forse, del sincero *Des Teüfels General* di Käutner). Su tale piano non si può negare all'opera una sua grossolana efficacia, un'abilità tutta meccanica nel tener desta l'attenzione o risvegliarla nei punti voluti, una scorrevolezza di narrazione che consegue in alcuni momenti — tutta la parte conseguente al fallito attentato — un ritmo incalzante e ottimamente dosato.

Italia

Le proiezioni « fuori concorso » dei film italiani hanno rispecchiato fedelmente, quest'anno, quella mentalità reclamistica e mercantile di cui si diceva in apertura di queste note: semplici anteprime pubblicitarie di opere mancanti del minimo interesse culturale. Che dire infatti di *Frou-Frou,* stanca produzione senile di un regista, come Genina, che pur diede qualche contributo

non inglorioso alla storia del nostro cinema? Girato a colori e in Cinemascope, *Frou-Frou* s'inserisce in quel filone di opere rievocative della « belle époque », di quelle ricostruzioni ambientali in cui, con piú o meno fortuna, tanti registi europei si son cimentati negli ultimi tempi, dal Renoir di *French Can Can* al Dreville di *La belle Otero,* dal Clair di *Les grandes maneuvres* all'Ophüls di *Lola Montes* al von Baky di *Hotel Adlon;* ma la vena del Genina appare ormai stanca, inaridita; la ricostruzione ambientale del primo « avant-guerre », non priva di gusto per quel che riguarda la scenografia — la casa nella quale vien fatta alloggiare Frou Frou, il locale dov'ella si esibisce — è scialba e priva di nerbo per quel che attiene alla evocazione dei sentimenti, della mentalità, degli atteggiamenti dei personaggi, nessuno dei quali perviene a un minimo di concretezza umana e di verosimiglianza psicologica; la seconda parte del film, ambientata nell'epoca attuale, è tirata via con corriva superficialità e scoraggiante noncuranza che fa appello ai piú vieti effetti melodrammatici. L'uso del cinemascope non appare mai giustificato da esigenze espressive, né il colore, abbastanza sobrio e gradevole, riesce ad assolvere una funzione appena piú che decorativa.

Non diverso discorso merita *Il padrone sono me* di Franco Brusati, con l'aggravante che, trattandosi di un giovane che pur ha fatto ampie esperienze di sceneggiatore con Castellani, Camerini, Lattuada, era lecito attendersi da lui un'« opera prima » almeno corretta sul piano narrativo e bene articolata come congegno di situazioni drammatiche. Viceversa, anche qui sorprende l'assoluta incapacità nell'organizzazione della materia, l'impotenza a conferire una minima carica emotiva agli eventi narrati e qualche parvenza di credibilità a personaggi che risultano tutti sfocati e fatiscenti, annaspanti nella vana ricerca di una coerenza anche solo esteriore. Il romanzo del Panzini non era certo un modello illustre d'interpretazione storica di un'età e di un mondo, ma aveva almeno il pregio di una sapiente coloritura ambientale e di una felice caratterizzazione di personaggi; il Brusati non ha saputo trarre partito dalle occasioni che l'originale gli presentava ed è rimasto sul piano di una vaga e nebulosa genericità, in cui risultano addirittura risibili certi tentativi di polemica sociale e di critica storica. Una interpretazione anonima e dilettantesca da parte di quasi tutti gli attori — eccezion fatta di Stoppa e della Pagnani — aggrava il fallimento del film. A Brusati, ch'è giovane, si può far credito di una prova di appello, augurandogli però un po' di maggior coraggio nella scelta degli argomenti da trattare.

Spagna

Ritiratasi clamorosamente dalla competizione ufficiale — in seguito al « veto » posto dalla Direzione della Mostra al *Canto del gallo* a suo tempo accettato e messo in programma — la Spagna si è abbondantemente rifatta col successo entusiastico conseguito da *Marcelino pan y vino* di Ladislao Vajda, ungherese di nascita ma ormai spagnolo di elezione. Nell'atmosfera squallida ch'è propria della cinematografia iberica, i cui temi favoriti sono in genere melodrammi popolari senza esclusione di colpi di scena o agiografie troppo volutamente edificanti per risultare davvero convincenti e ispirate, questo *Marcelino* costituisce indubbiamente uno spiraglio di luce e una ventata d'aria fresca: la semplicità quasi elementare del tema, la encomiabile misura con cui la narrazione è condotta, la garbata delicatezza con cui è tratteggiata la figura del piccolo protagonista, la felicità di certe notazioni comiche o patetiche o drammatiche lodevolmente contenute entro i limiti di un riserbo che rifugge dagli effetti troppo accentuati, l'impiego attento e corretto, pur se privo di originalità, dei mezzi di espressione cinematografica son tutti elementi che concorrono a collocare l'opera su un piano di dignitoso e a volte ammirevole artigianato, di gran lunga preferibile alle pretensiose quanto impoetiche rimasticature neorealistiche di un Bardem (*Muerte de un ciclista*) o alle provincialesche divagazioni di un Berlanga (*Bienvenido, Mr. Marshall!*) o gli avanguardismi ritardatari di un Ardavin (*Crime imposible?*). Detto questo, corre l'obbligo di ristabilire un certo senso delle proporzioni che a proposito del film di Vajda gran parte della critica sembra avere smarrito, e negare che ci si trovi di fronte a un capolavoro; ché l'incanto e la grazia di cui si è detto che il film trabocca appartengono piú all'ordine delle suggestioni sentimentali che non a quello della coerente espressione di una visione poetica, e il film soffre di non pochi squilibri, derivanti soprattutto da una carenza di regia, incerta fra un tono decisamente favolistico e irreale, nel quale ogni incongruenza e stridore di situazioni trovasse ampio riscatto e giustificazione, e la frequente tentazione di costruire un sottofondo sociale e una cornice ambientale storicamente determinati e realisticamente tratteggiati. Una tale discrepanza, sintomo di incertezza di posizione e in definitiva d'insufficiente sincerità d'ispirazione, vietano al film di attingere un autentico clima poetico e lo relegano nel limbo delle cose piacevoli senza dubbio, gustose e amabili quanto si vuole, ma irrimediabilmente negate a un effettivo raggiungimento artistico.

Non piú di un rapido cenno merita l'altro film spagnolo, *Crime imposible?* di Cesar Ardavin. Si tratta di una presuntuosa esercitazione narrativa, che prende a prestito tempi psicologici intricati e contorti cari a certa letteratura europea, specie francese, « d'atmosfera » per svolgerli secondo i moduli di una tecnica ad incastro tipica di certi « gialli » hollywoodiani oggi fuori moda. Il regista ostenta una compiaciuta sicurezza nell'inoltrarsi nell'intricatissima matassa di « flash-back », di rievocazioni, di avvenimenti raccontati in diverse maniere, che la sceneggiatura gli ammannisce, ma si trova ad essere egli stesso coinvolto nel gioco a tal punto da non saper piú sbrogliarsene e da ridursi a una conclusione sbrigativa e gratuita che potrebbe senza danno esser sostituita da un'altra o da un'altra ancora, tanto poco la coerenza dell'intero « recit » rende necessaria e conseguente una soluzione piuttosto che un'altra.

Francia

Della Francia abbiam visto *Le dossier noir* di André Cayatte, *Huis clos* di Jacqueline Audry e il documentario di lungo metraggio *Les fils de l'eau.* La proiezione del film di Cayatte s'inquadra pienamente nell'ambito di quegl'intenti pubblicitari che sono stati comuni, come si è detto, a molte altre proiezioni veneziane: nulla vi è in esso, infatti, che ne giustifichi la presenza in una mostra d'arte. Il cinema di Cayatte non offre ormai piú alcuna sorpresa, né sul piano del contenuto né su quello formale: cambiano gli argomenti, le tesi che il regista-avvocato prende a cuore e fa proprie, ma resta immutata e priva di sbocchi la pretensiosità moraleggiante, la grevezza didascalica, la corpulenta e ingombrante monotonia dei suoi atteggiamenti predicatorii. Né mutano le caratteristiche della sua esposizione narrativa: una costruzione faticosa e involuta, greve di fatti, di episodi, di avvenimenti che s'inseguono, s'intrecciano, si accavallano e aggrovigliano intorno al nucleo centrale — la tesi —, soffocando sotto la spessa coltre di un gusto del romanzesco che sfiora il « feuilleton » quel che di attendibile essa possedeva in partenza. Non escludiamo che il Cayatte sia fondamentalmente sincero con se stesso e creda realmente alla efficacia polemica dei suoi « pamphlet »: il fatto è che il gusto per il meccanismo romanzesco a foschi colori gli prende sempre la mano traviandolo dalla idea iniziale e spingendolo nei meandri di una narrazione pletorica e confusa.

Tali caratteristiche, che rendono cosí sgradevole e irritante la maniera cinematografica di Cayatte, sono piú che mai avvertibili in questo *Dossier noir,* il quale manca anche di quella calibratissima dosatura degli effetti e delle situazioni che costituivano l'unica ma vistosa qualità di un film come *Justice est faite,* o di quei momenti di agghiacciante tensione drammatica che nobilitavano in parte *Nous sommes tous des assassins.*

Piú interessante, e piú consona a un clima di festival, la proiezione di un film dichiaratamente anticommerciale come *Huis clos,* che Jacqueline Audry ha ricavato da quel dramma di Sartre che, rappresentato nel 1944, apparve in certo senso come il manifesto programmatico del teatro dell'angoscia esistenziale dal quale le scene francesi del dopoguerra sarebbero state dominate. Ardua fatica quella di trasporre in termini cinematografici la serrata costruzione drammatica dell'opera sartriana, inventare un equivalente visivo all'estrinsecazione tutta dialogica e dialettica delle passioni onde i tre personaggi sono agitati: l'impresa aveva già tentato sei o sette anni fa il nostro Augusto Genina, che l'aveva poi abbandonata. La Audry vi si è cimentata con entusiasmo e, pur lasciando intatta l'ossatura del dramma — che si svolge, nella « pièce » come nel film, entro il chiuso ambito della stanza secondo Impero in cui Garcin, Ines e Stella leggono ciascuno sul volto degli altri l'abisso della propria dannazione — si è studiata di movimentarla con l'inserzione di nuove scene svolgentisi all'esterno, nel mondo dei vivi. E' il seguito della propria storia che ciascuno dei tre dannati ha modo di seguire attraverso una finestra, come in una proiezione cinematografica, che costituisce l'estremo legame ancora esistente fra essi e « gli altri », e che s'illanguidisce man mano che quelli seppelliscono, con i cadaveri, il ricordo dei morti, e svanisce per sempre allorché l'ordine delle cose terrene è ricomposto, ristabilito l'equilibrio che i tre peccatori avevano turbato, l'oblio delle loro persone divenuto completo. Garcin, Ines e Stella restano soli, nella stanza infernale, a gridarsi il loro odio per l'eternità.

Il tentativo della Audry è senza dubbio interessante e raggiunge in qualche momento un clima acceso di passionalità adeguatamente sottolineato da un impiego intelligente del mezzo cinematografico; ma l'espediente degl'inserti, regolato con puntualità geometrica, rivela a lungo andare una monotona meccanicità, e la drammaticità che intorno ad essi dovrebbe coagularsi perde gran parte del suo mordente. D'altro canto, tutta la parte del dramma che si svolge nel chiuso della stanza infernale è raccontata senza ricerca di originalità, con piatto alternarsi

di campi e controcampi, o piú spesso ripresa con totali, entro i quali gli attori recitano lunghi brani del testo sartriano. Ed è la esemplare recitazione dei tre protagonisti — Gaby Silvia (che già fu la prima interprete di Stella a teatro), Franck Villard e una stupenda Arletty — la cosa in definitiva piú notevole di questo film certo sbagliato ma indubbiamente coraggioso e interessante.

L'ultimo film francese presentato fuori competizione è stato *Les fils de l'eau*, documentario a lungo metraggio realizzato nell'alto Sudan, in condizioni evidentemente proibitive di cui reca testimonianza la qualità fotografica dell'opera, spesso assai scadente. Il film offre tuttavia un vivo interesse dal punto di vista etnologico, registrando con fedeltà aliena da ambizioni trasfiguratrici la vita, le attività, i riti e le cerimonie di popoli viventi ancora pressocché allo stato di natura, indugiando in descrizioni — quella della circoncisione — che se appare indubbiamente « shocking » esibire a vaste platee possono tuttavia vivamente interessare un pubblico di studiosi della materia. Da segnalare una sequenza, quella di un furibondo ciclone impavidamente ripreso da un operatore dotato di molto sangue freddo, in cui le sbiadite immagini al Kodachrome si ammantano di una forza aggressiva e selvaggia — cui molto conferisce un abile montaggio — imponendosi all'ammirato rispetto dello spettatore.

Grecia

Deludente quest'anno l'apporto della Grecia, la cui giovane cinematografia sta compiendo apprezzabili sforzi per inserirsi nelle correnti piú vive della cultura cinematografica europea. Si tratta però di tentativi ancora sporadici e modesti, che si possono seguire con interesse ma non dànno la misura di tutto un orientamento produttivo, il quale resta tuttora ancorato a un grossolano commercialismo ad uso interno e ad una tecnica rudimentale e impacciata. I vecchi registi non cercano di adeguarsi alle mutate esigenze del pubblico né si studiano di rinnovare la propria maniera. Ai giovani infatti si sono affidate le fortune della cinematografia ellenica ai festival cinematografici degli ultimi anni: come il Kakojànis di *Kiriakàtico Xipnima* (Risveglio domenicale), che sorprese favorevolmente il pubblico di Cannes nel '53 per la vivacità e la scorrevolezza con cui l'autore trattava un tema non originale ma argutamente elaborato, e che ancora pochi mesi or sono si ripresentava a Cannes con un film

— *Stella* — dalla solida fattura e dall'accurata recitazione; o come il Kundoúros di *Maghiké Pòlis* (La città magica), apprezzato a Venezia nel '54 come un tentativo serio e non scolastico di innestare in ambiente nazionale una problematica viva e bruciante tipica del nostro realismo.

Nelle mani dei giovani dunque — molti dei quali vengono in Italia, per formarsi al Centro Sperimentale di Cinematografia una preparazione professionale — crediamo sia affidato il futuro della cinematografia greca; alla quale non sapremmo quali ulteriori apporti possa offrire un anziano mestierante come Gheorghiu Tzavéllas, autore del *Kalpikê lira* (La falsa sterlina d'oro), proiettato a Venezia: opera dichiaratamente commerciale, ruotante intorno ai vari passaggi di mano compiuti da una moneta falsa coniata da un inabile quanto sfortunato orefice per soddisfare i capricci di una sua amichetta, ma non aliena da piú alte ambizioni, che si risolvono in un moralismo spicciolo e scontato. La struttura episodica del film causa non pochi squilibri e scompensi di ritmo alla narrazione, che il mestiere smaliziato ma grossolano del regista non riesce a sollevare da un livello di assoluta mediocrità.

Guido Cincotti

Filmografia

GAN (*Le anitre*) - *Origine*: Giappone, 1954 - *Produzione*: Daiei - *Soggetto*: basato su un romanzo di Ogai Yari - *Sceneggiatura*: Masashige Narusawa - *Regia*: Shiro Toyoda - *Fotografia*: Mitsuo Miura - *Musica*: Ikuma Dan - *Attori*: Hideko Takamine, Hiroshi Akutawa, Miki Odagiri, Eijiro Tono, Kumeko Urabe, Eizo Tanaka.

TAKEKURABE (*Adolescenza*) - *Origine*: Giappone, 1954 - *Produzione*: Daiei - *Soggetto*: Ichijo Higuchi - *Sceneggiatura e regia*: Heinosuke Gosho - *Attori*: Hibari Misara, Keyho Kishi, Isuzu Yamada.

NIJUSHI NO HITOMI (*Ventiquattro occhi*) - *Origine*: Giappone, 1954 - *Produzione*: Daiei - *Produttore*: Kiyeshi Takamura - *Sceneggiatura e regia*: Keisura Kinoshita - *Fotografia*: Hiroyuki Kusuda - *Musica*: Chuji Kinoshita - *Attori*: Hideko Takamine, Yumegi Tsukioka, Takahiro Tamura, Toshiko Kobayashi, Chishu Ryu, Kueko Urabe.

LOVERS AND LILLIPOPS (*Amore e caramelle*) - *Origine*: America, 1955 - *Produzione*: Engel-Orkin - *Soggetto, sceneggiatura, regia*: Morris Engel e Ruth Orkin - *Collaborazione alla sceneggiatura*: Mary Madeleine Lauphier - *Fotografia*: Morris Engel - *Musica*: Eddy Manson - *Attori*: Lori March, Gerald O' Longhlin, Cathy Dunn, William Ward.

THE NACKED DOWN (*Alba nuda*) - *Origine*: U.S.A., 1955 - *Produzione*: Universal International - *Soggetto e sceneggiatura*: Nina e Herman Schneider - *Regia*: Edgar G. Ulmer - *Musica*: Herschel Burke Gilbert - *Attori*: Arthur Kennedy, Betta St. John, Eugene Iglesias, Roy Engel.

JEVOJKA I HRAST (*La fanciulla e la quercia*) - *Origine*: Jugoslavia, 1955 - *Produzione*: Jadran Film - *Soggetto*: Mirko Bosic - *Sceneggiatura e regia*: Kreso Golik - *Fotografia*: Frano Vodopivec - *Muca*: Branimir Sakac - *Attori*: Tamara Markovic, Miodrag Popovic, Ljubivoj Tadic, Andrej Kurent, Stojan Arandelovic.

DIE UNTERTAN (*Il suddito*) - *Origine*: Repubblica Democratica Tedesca, 1955 - *Produzione*: Defa Film - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Heinrich Mann - *Regia*: Wolfgang Staudte.

ROBERT MEYER (*Il medico di Heilbronn*) - *Origine*: Repubblica Democratica Tedesca, 1955 - *Produzione*: Defa Film - *Regia*: Helmuth Spiess.

HOTEL ADLON - *Origine*: Repubblica Federale Tedesca, 1954 - *Produzione*: C.C.C. Film - *Soggetto e sceneggiatura*: E. Burri, Johannes M. Simmel - *Regia*: Joseph von Baky - *Fotografia*: Fritz Arno Wagner - *Attori*: Sebastian Fischer, Nelly Borgeaud, René Deltagen, Werner Hinz, Erich Schellow, Nadja Tiller, Karl John, Peter Moosbacher, Claude Farrell.

DER 20. JULI (*Operazione Walkiria*) - *Origine*: Repubblica Federale Tedesca, 1955 - *Produzione*: C.C.C. - Herzog Film - *Soggetto e sceneggiatura*: Werner Jörg Lüddecke, Günther Weisenborn - *Regia*: Falk Harnack - *Attori*: Wolfgang Preiss, Annemarie Düringer, Robert Freytag, Ernst Schröder, Werner Hinz, Fritz Tillmann, Erich Schellow.

FROU-FROU - *Origine*: Italia, 1955 - *Produzione*: Cinefilms - Italgamma - Gamma Films - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Cecil Saint Laurent - *Riduzione*: A. E. Carr - *Sceneggiatura*: Augusto Genina - *Collaborazione alla sceneggiatura*: Jean Ferry, Alessandro De Stefani - *Regia*: Augusto Genina - *Fotografia (in Ferraniacolor Cinemascope)*: Henri Alékan - *Scenografia*: Paul Bertrand - *Costumi*: Marc Doelnitz - *Musica*: Louguy - *Attori*: Dany Robin, Gino Cervi, Philippe Lemaire, Umberto Melnati, Jean Wall, Isabelle Pia, Marie Sabouret, Ivan Desny, Louis de Funes, Mischa Auer, Veronica Drey, Florence Arnaud, Madeleine Barbulee, Jean Hebey, Béatrice Arnac, Jacques Duby, Daniel Ceccardi.

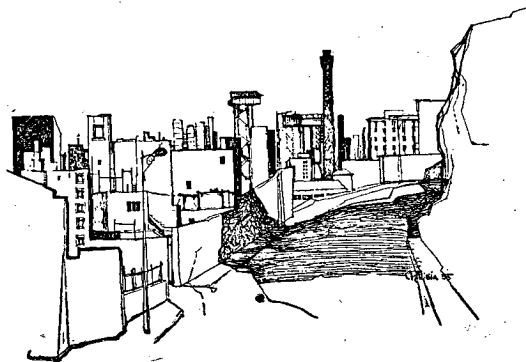
IL PADRONE SONO ME - *Origine*: Italia, 1955 - *Produzione*: Rizzoli Film - Francinex - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Alfredo Panzini - *Sceneggiatura e regia*: Franco Brusati - *Fotografia*: Philippe Agostini, Luciano Trasatti - *Scenografia*: Ottavio Scotti - *Arredamento*: Gino Brosio - *Costumi*: Piero Tosi - *Attori*: Myriam

Bru, Paolo Stoppa, Andreina Pagnani, Pierre Bertin, Jacques Chabassal, Albino Cocco, Assunta Radico, Margaretha Roy Andersson, John Douglas, Leopoldo Trieste, Daniela Rocca, Carlo Dale.

MARCELINO PAN Y VINO (*Marcellino pan y vino*) - *Origine*: Spagna, 1954 - *Produzione*: Chamartin-Falco Film - *Soggetto*: José Maria Sanchez Silva - *Sceneggiatura*: Ladislao Vajda e José Maria Sanchez Silva - *Regia*: Ladislao Vajda - *Fotografia*: Enrique Guerner - *Musica*: Pablo Sorozabal sr. e jr. - *Attori*: Pablito Calvo, Rafael Rivelles, Antonio Vico, Jean Calvo, Juan José Menendez, Mariano Azana, Joaquim Roa, José Marco Davo, Isabel de Pomes, Rafael Calvo, Carmen Carborell, José Prada, José Mieto, Fernando Rey.

CRIME IMPOSIBLE? - *Origine*: Spagna, 1954 - *Regia*: Cesar Ardavin.

HUIS CLOS (*A porte chiuse*) - *Origine*: Francia, 1955 - *Soggetto*: basato sul dramma omonimo di Jean-Paul Sartre - *Sceneggiatura*: Pierre Laroche - *Regia*: Jacqueline Andry - *Attori*: Arletty, Gaby Silvia, Frank Villard, Jves Deniaud.

E KALPIKE' LIRA (*La falsa sterlina d'oro*) - *Origine*: Grecia, 1954 - *Produzione*: Anzervos - *Soggetto, sceneggiatura e regia*: George Tzavélas - *Fotografia*: K. Theodoridis, Tsanlis - *Musica*: Manos Hadjidakis - *Attori*: Vassilis Logothatides, Orestis Makris, Mimis Fotopoulos, Elli Lambeti, Dimitris Horn, Sperantza Vrana, Ilia Livikon.

Le Mostre del documentario e del film per ragazzi

Nella settimana che precede la Mostra d'Arte Cinematografica si tengono, ormai quasi ritualmente, al Palazzo del Cinema del Lido, due Mostre che i giornalisti e i « festivaliers » chiamano per comodità « minori », non perché le giudichino tali, ma per comodità e brevità di linguaggio. Queste Mostre sono dedicate, l'una, al documentario e al cortometraggio, e l'altra al film per ragazzi. Sono, di regola, frequentate da un pubblico assiduo e assetato di sapere, nel caso dei documentari; e da una vera folla entusiasta di fanciulli, nel caso dei film ricreativi per essi prodotti. La Mostra del Documentario chiama a raccolta tutti i paesi produttori, e sono ogni anno circa venti o venticinque le nazioni partecipanti, con centoventi o centotrenta film iscritti; l'altra raccoglie una dozzina di paesi, con trenta, quaranta e anche cinquanta film, nelle edizioni piú frequentate.

I documentari vengono proiettati in sedute che si effettuano al mattino, al pomeriggio e a sera. I film per ragazzi sono destinati al pomeriggio. V'è poi, di solito, la Sezione dei film medico-chirurgici, che data la materia trattata, impone una proiezione a elementi specializzati, che intervengono per invito. Quest'anno, per esempio, si sono avuti una ventina di film di grande interesse scientifico, e si è distinta, per quantità e qualità, la selezione statunitense, anche se il primo premio è andato a un film olandese di W. De Vogel e J. W. Varosseau, *The Frisian Conjoined Twins* (« Separazione dei gemelli siamesi »), straordinaria testimonianza di una operazione estremamente difficile, e felicemente riuscita.

Una giuria internazionale ha assegnato il Gran Premio del Documentario ad un film danese di medio metraggio, girato in Groenlandia. *Nanook* ed *Eskimo* erano stati i primi due capitoli del poema cinematografico sulla vita dei mari glaciali. Ora ne conosciamo un terzo: si chiama *Where mountains float* (« Dove le montagne galleggiano ») ed è realizzato da un noto cineasta danese, Bjarne Henning Jensen, che aveva sinora compiuto con i suoi film indagini acute e sensibili della psicologia giovanile, e

che lo scorso anno aveva ottenuto uno speciale premio nella Mostra del Film per Ragazzi con *Piccola Ballerina*: poiché il mondo descritto dallo Henning Jensen è quello dei fanciulli e degli adolescenti, ed anche la esile storia narrata in *Quando le montagne galleggiano* non si distacca molto da quelle dei suoi film precedenti.

Nella lontana Groenlandia la Danimarca sta compiendo una opera di alto interesse sociale. Cerca di portare i cacciatori e pescatori eschimesi, finora rimasti ad una concezione primitiva dell'esistenza, ad un tenore di vita piú evoluto, meglio partecipe dei vantaggi che offre la civiltà all'uomo moderno. Le vecchie abitazioni costruite nel ghiaccio, la mancanza di luce, la insufficienza igienico-sanitaria, la strettezza degli ambienti, la scomodità di trascorrere in ripari primitivi e tavolta insalubri le lunghe notti glaciali, tutto ciò viene combattuto con una politica edilizia e sociale che è arrivata fino agli estremi lembi del mondo abitato, di fronte alla vastità accecante del Mare Artico.

Dove le montagne galleggiano mostra le condizioni primordiali in cui vive una famiglia eschimese, la cui « mater », e poi il figlio, sono colpiti dalla tisi, e la fiducia e la gioia dei fanciulli ad inserirsi in un mondo progredito, la inadattabilità dei vecchi, di nulla desiderosi di piú di quel che possono dar loro la pesca e la caccia, attaccati come sono alle loro solitudini bianche, alle lunghe notti dell'Artico.

Nella parte più rigorosamente documentaria, il film trova negli atteggiamenti degli uomini, nella solennità dei paesaggi, nelle preziosità cromatiche che il sole porta sulle montagne galleggianti, motivi ora profondi e ora delicati di poesia, resi piú intensi dalla qualità della fotografia in eastmancolor (anche se qualche interno, forse per difetto di illuminazione, non è altrettanto bene riuscito) e dalla totale comprensione del regista per un mondo che gli è familiare e che sa penetrare. *Dove le montagne galleggiano* ha tutti i requisiti dell'opera d'arte sincera, e le sue sequenze, ora drammatiche, ora malinconiche, compongono una vasta lirica dove sono protagonisti la natura e l'uomo.

Film geografici

Ancora *Nel cuore dell'Artico* ci ha fatto affacciare il russo M. Troianovski con un mediometraggio in bianco e nero dove è tracciata diligentemente una storia delle esplorazioni artiche e viene descritta la vita di una missione in una stazione scientifica. Il film ha ottenuto il secondo premio di categoria insieme al

documentario etnografico di Gerard De Boe *Mangbetu,* girato al Congo belga, mentre il primo premio non è stato assegnato. Anche il norvegese Sverre Sandberg ha raccontato *La mia esperienza artica;* ma questa volta si tratta soltanto di un episodio di pesca, e la produzione del documentario si rivela chiaramente commessa da una società commerciale.

Nel documentario russo *Nel golfo di Kirov* di D. Mamedov si studiano le migrazioni degli aironi, delle anatre selvatiche, delle oche. *Sulle rive dell'Issik-Kul* di S. Raiburt ha una splendida serie di vedute paesaggistiche, che gli hanno meritato una speciale segnalazione per la fotografia. I cortometraggi britannici *An Impression of London* (« Impressioni di Londra ») di William Rollard, *Festival in Edimburgh* di Douglas Clarke e *Tonight in Britain* (« Questa notte in Gran Bretagna ») di Jerry Briant hanno un deciso carattere turistico. *Muslim in India* (« Mussulmani in India »), *Tungabhadra, Republic Day 1955* (« Il giorno della repubblica 1955 »), denotano tuttora una assoluta impotenza del documentarismo indiano a liberarsi dalla piú impersonale ed elementare cineattualità. *Sonata a Bruxelles* di M. Degelin è il solito film d'avanguardia ispirato da una metropoli.

Film di lungo metraggio d'interesse geografico sono *Omaru* e *Il fiume dei Faraoni.* Il primo, realizzato dall'austriaco Albert Queendler, è una storia d'amore ambientata in un villaggio africano e dove sono elementi di vivo interesse etnografico; l'altro, dell'italiano Ubaldo Ragona, è un reportage girato durante un viaggio lungo il corso del Nilo. La realizzazione non presenta particolari attrattive, anzi lascia in qualche punto a desiderare dal punto di vista tecnico, come in un mal registrato coro negro, nella parte finale, dove compaiono le danze rituali in ogni film esotico.

Paesaggi nordici e nevi tornano in due film canadesi: in uno, *Les aboiteaux* (« Le dighe ») di Roger Blais, si assiste alla edificazione di una grandiosa opera eseguita con spirito civico dagli abitanti di una località, con l'aiuto del Governo, mentre in *Auberge Jolifou* il cineasta Colin Low (uno dei migliori documentaristi del movimento creato dalla permanenza in Canadà, durante la guerra, del regista e produttore britannico John Grierson) è passato al film sull'arte dopo alcuni film tecnico-scientifici tra cui il corretto *Oro* presentato in questa stessa edizione della Mostra del Documentario. L'occasione è offerta da una serie di vedute paesaggistiche dell'olandese, poi ambientatosi nel Canadà francese, Cornelius Krieghoff, che vide e rivisse nella propria esperienza pittorica gli aspetti piú caratteristici del paese norda-

mericano e della sua popolazione. Il commento è basato sui testi letterari del romanziere francese Louis Hémon, anch'esso emigrato in Canadà alla fine del XIX secolo. Documentario, *Auberge Jolifou,* descrittivo e abbastanza piacevole, anche se non apporta nient'altro che una nuova nota pittoresca nella ormai complessa storia del film sull'arte.

Film sull'arte

Pochi documentari, tra quelli dedicati alle opere d'arte figurativa, hanno risollevato quel livello tecnico e artistico che nell'anno precedente era stato compromesso dai film presentati alla Mostra al punto che la giurìa aveva dovuto decidere di non assegnare alcun premio. Quest'anno, pur non essendo attribuita la massima distinzione, sono stati aggiudicati due secondi premi ex aequo: a *Quattro pittori: una melodia* di Herbert Seggelke, in cui, partendo da uno stesso tema musicale quattro pittori (Cocteau, Severini, Nay, Erni) eseguiscono una composizione (e meglio riuscito è l'ultimo episodio, dedicato al pittore svizzero) e ad *Architettura della penisola sorrentina,* dove Roberto Pane affronta con sensibilità e ricchezza di vedute paesaggistiche un tema di critica urbanistica.

Il lungometraggio di A. Bratukha *Museo dell'arte russa* presentava un particolare interesse di documentazione. Sembra, infatti, che ben duecentomila siano i pezzi posseduti dal grande archivio di Leningrado, e il regista si è limitato a mostrarci quadri e sculture, limitatamente alla evoluzione delle arti belle in Russia, dai soggetti dell'epoca medioevale a quelli di esaltazione dell'attuale regime. Il commento offre un pessimo e talvolta poco corretto esempio di critica contenutistica, ma del genere meno ambizioso e piú grossolano. Il soggetto di un quadro dedicato a San Giorgio diventa « il guerriero Giorgio difensore dei deboli e degli oppressi ». Un gruppo di monaci a tavola, visto da non so quale pittore, è indicato come « un pasto di parassiti », ed a proposito di un mercante e del suo servo, ritratti in una grande tela, dichiara il commentatore: « qui non conta il soggetto evangelico, ma il fatto che, nonostante l'accettazione della fede cristiana, il padrone resta padrone e lo schiavo resta schiavo ».

La insolenza di questi punti di vista, che potevano benissimo essere attenuati dallo *speaker* italiano, senza tema, credo, delle ormai rituali proteste contro la censura, si affianca perfettamente alla cultura e al criterio critico dell'autore del testo che

non sa riconoscere che il « grazioso » e il « passionale » e si affanna a definire tutti i ritratti di aristocratici come accuse del tale o del tal'altro pittore a una classe corrotta o in disfacimento, mentre appena si presenta il volto di un contadino o la attività di un modesto lavoratore, egli vi intravede un anticipo della attuale redenzione degli umili, secondo i criteri della ideologia sovietica.

Resta, nei confronti di questo lungometraggio, un innegabile interesse dello spettatore, per trovarsi di fronte ad opere altrimenti difficilmente visionabili; mentre si conferma il giudizio piú volte dato verso l'arte russa, ferma ad un naturalismo mimetico, e pertanto lontana dalla evoluzione compiuta, in bene o in male, dall'arte moderna nei paesi di cultura occidentale.

Nella selezione britannica erano due documentari sull'arte: *John Piper* diretto da John Read (l'autore di *Moore* e *Sutherland*) per la televisione britannica, dove lo stesso pittore si presentava e parlava al pubblico, e *L'Inghilterra di Rowlandson* diretto da John Hawkersworth. Forse era, in questo secondo caso, lo scarso valore dell'acquarellista e caricaturista preso in esame, forse la stessa organizzazione della materia, non regolata con sufficiente brio dal realizzatore, quale invece il soggetto poteva richiedere: il risultato non è apparso dei piú felici, nonostante la cura delle riprese, l'aiuto del technicolor, la voce di Alec Guinnes.

L'americano Jerry Winters aveva inviato *Il « Moby Dick » di Herman Melville*, una raccolta di disegni che insieme alla voce del narratore condensa i principali episodi del capolavoro dell'autore di « Billy Budd ». Erano, in origine, schizzi per uno spettacolo teatrale, poi debitamente integrati con altri disegni appositamente destinati ad un film di cortometraggio. Il disegno ha buone qualità, soprattutto laddove risulta studiato specialmente per il cinema; il risultato non è molto probante, nell'insieme, per la ripetizione dei temi grafici e per la stanchezza che, al fine, genera questa creazione, la quale nondimeno possiede indubbi aspetti di originalità.

Alla stessa categoria appartenevano anche *Salviamo le opere d'arte* del polacco S. Lenartowikz, dedicato alla tecnica del restauro; *Goya* degli americani Irving A. Block e Benjamin Berg, di fattura piuttosto elementare; *Dospevky* di Youri Arnaoudov, dedicato a un ritrattista bulgaro del secolo scorso; *Etruria viva,* di Luigi Rognoni, dedicato ai preziosi e minuti pezzi di una celebre Mostra; *O Natal na arte portuguesa* di Baptista Rosa, ispirato da opere d'arte che hanno per tema la Natività. Il belga Paul Haesaerts aveva preso spunto dalle onoranze al grande pit-

tore di Fiesole per celebrare *Fra Angelico,* la sua arte e la sua spiritualità. Haesaerts è uno dei maggiori rappresentanti del documentario di critica d'arte. Si ricordano di lui particolarmente il *Rubens,* lo studio sulla pittura fiamminga del *Secolo d'oro,* i saggi su taluni aspetti della pittura contemporanea (*Visita a Picasso, Da Renoir a Picasso*). Ma in questo *Fra Angelico* — che del resto egli considera un film di riposo, un *hors d'oeuvre* — egli è tornato piuttosto alla formula drammatica, non critica. Narra la vita della Madonna attraverso i capolavori del Beato, con precisi movimenti di macchina e con uno splendido finale in cui, su uno schermo azzurro, si innalza e rimpiccolisce nel cielo una immagine di Maria. Le poche didascalie del documentario sono in latino: « Regina Coeli », « Fra Angelico pinxit », « musica antiqua », e alla fine « Alleluja ».

Dello stesso Haesaerts era il documentario *Emile Verhaeren.* Tracciata una breve storia delle origini e della formazione della lirica di Verhaeren « poeta del Belgio e del mondo », il regista compie con la camera un viaggio spirituale alle fonti dell'arte dello scrittore fiammingo, rivedendone i luoghi preferiti, che sono campi, chiostri, campanili. Altro documentario dedicato a uno scrittore, e realizzato eccellentemente con la tecnica del film sull'arte, quello di Jean Vidal su *Zola.*

All'arte teatrale erano dedicati due cortometraggi: uno, austriaco, *Tutto il mondo è palcoscenico* di Ridolf Steinbock, sorta di antologia di un grande attore (forse un mattatore?) che si esibisce in brani di Shakespeare, di Hoffmansthall e di altri grandi drammaturghi, e uno italiano, *Comici* di Sergio Capogna, che si ispira ai così detti « guitti » della strada. Entrambi fatti con sufficiente cura, ma narcisistici e inconcludenti, come *Il gigante e la ballerina,* austriaco anch'esso, che ambienta in una centrale telefonica e poi in un grande stabilimento industriale un balletto, costringendo i danzatori di un complesso « classico » a salire per scalette in ferro, a saltare sui binari di una strada ferrata, e via dicendo, tra l'allibimento degli spettatori. Quali oscuri segreti, interpretabili forse soltanto dallo psicanalista, tiene a volte in grembo la « ispirazione artistica »!

Dall'arte del palcoscenico passiamo a quella, meno pretensiosa, dello schermo: ecco la scena e il retroscena, i magazzini e i reparti tecnici, gli attori e gli operai della *Città del Cinema,* vista con ricchezza di sguardi d'assieme da un cinemascope di Vittorio Sala, con la presentazione di alcune tra le nostre piú vivaci « vedette ». In *Origin of Motion Picture,* invece, Jay E. Gordon traccia una preistoria del cinema, ma dando un posto assolutamente preminente agli inventori americani.

Film scientifici o didattici

Il verdetto della giurìa non ha esitato ad affermare che i film scientifici erano superiori a quelli di qualsiasi altra categoria. Povere le sezioni dei film sull'arte e sperimentali; numerose, ma senza eccezionali produzioni, le categorie dei film di informazione e divulgazione, di cui tra poco vedremo altri esempi, i film scientifici erano invece, in gran parte, di qualità superiore, e costituivano il vero nucleo aureo della Mostra del Documentario.

La ricerca scientifica era rappresentata da *Il Batteriofago* dell'Istituto Luce, diretto da Enzo Trovatelli, dove le riprese, eseguite con un microscopio elettronico, avevano dato modo ai realizzatori di compiere vere e proprie scoperte sulla vita e sulla distruzione dei batteri. *Le avventure della mosca bleu,* di Thevenard, francese, presentava aspetti sensazionali e mostrava persino una mosca in vena di giuochi, allorché scherzava con il proprio guscio, non appena se ne era liberata, lanciandolo a zampe in aria e riacchiappandolo come fanno i piú esperti *jongleurs.* Il cinema scientifico cecoslovacco si faceva apprezzare per almeno quattro pellicole di sicuro valore: *Cosa sappiamo della luce, La foto-elasticimetria, La carpa cèca, La cellula vivente e non vivente.* Tra i film didattici spiccavano un documentario francese, *La riproduzione del suono,* dell'anziano cineasta ed educatore Marc Cantagrel, il britannico *Fonti nascoste* di Bob Drivett sulla ricerca dei petroli, il francese *Alla ricerca dei tempi,* sulla nozione del tempo, ancora il britannico *Nuovi esploratori* sulle ricerche petrolifere eseguite in Papuasia, Africa, Sicilia.

Il mondo della tecnica e del lavoro era rappresentato da un difficile film sulle *Polveri* di George Franju — difficile quanto può esserlo far vedere in una oscura pellicola bianco e nera delle « polveri »! —, da un'altra pellicola francese sul *Sale, calcare, coke,* da film canadesi, brasiliani, svizzeri, sull'oro, sull'alluminio, sul legno. Sopra tutte queste pellicole spiccava *The Rival World* (« Il mondo rivale ») di Bert Haanstra. Realizzato in Gran Bretagna il cortometraggio è diretto da un olandese ben noto nel campo del documentarismo internazionale. Bert Haaanstra ha conquistato premi al Festival di Cannes e si è fatto particolarmente notare per quei « film sull'acqua » che sono una caratteristica dei documentaristi dei Paesi Bassi i quali vivono a perpetuo contatto con le dighe e i canali. *Mondo rivale* è una nuova esperienza del regista. Mostra quella parte del mondo della natura che è nemica all'uomo: cavallette, insetti, animali che nuoc-

ciono ai raccolti, alle creature umane, alle ricchezze naturali della terra. Haanstra ha descritto questo mondo con grande abilità, non rinunciando, pur nella realtà del dato scientifico, al suo stile elegante, rapido, dove la fotografia a colori porta una nuova nota di gusto e di maggiore aderenza alla realtà, per lui che, finora, era considerato piuttosto regista raffinato ed estetizzante.

Accanto ai film ricordati, e nei quali sono compresi tutti i migliori, vi sarebbero da citare altre pellicole di pregiata fattura: sullo *Spettrografo* e sulle *Turbine a gas,* della Gran Bretagna; sui *Movimenti delle piante,* dell'Istituto Luce, sui *Minerali del Katanga,* del belga De Boe, sulla *Utilizzazione pacifica dell'atomo,* del francese Novik: una selezione, ripetiamo, veramente di grande valore e per la quale la giuria (che ha scelto *Batteriofago* e *Avventure di una mosca bleu,* come primi premi ex aequo nella categoria scientifici, e *Cosa sappiamo della luce,* primo premio, e *Riproduzione del suono,* secondo premio, tra i didattici) si è trovata piú di una volta in imbarazzo per ricompensare i film veramente migliori.

Documentari informativi

La categoria dei film informativi (come altre previste dallo imperfetto regolamento veneziano) era la piú varia e vi si incontravano opere del piú diverso carattere. I premi sono stati assegnati a *Tempo di tonni,* un eccellente documentario di Vittorio Sala, girato in cinemascope, sulla tradizionale « mattanza », ed a *Cacciatori di tigri* del russo B. Gulin, dove si assiste ad emozionanti episodi di caccia senza armi da fuoco. Nella categoria erano comprese altre opere impegnative: *Lu tempu de lu pisci spata* di Della Seta, che prende spunto, come il documentario del Sala, dagli stessi temi trattati da Vittorio Carpignano nel mediometraggio *Quando le Pleiadi tramontano; Miracolo a Ferrara* di Alessandro Blasetti, girato con magistrale tecnica; *La valle* di Ancillotto e Monti e *Gente dei navigli* di Guerrasio, pregevoli documentari dedicati, il primo, agli uccelli della laguna veneta e il secondo ad aspetti meno conosciuti di una Milano « che se ne va », vista con sentimento e nostalgia.

La letteratura di ispirazione cattolica conta oggi in Francia i suoi migliori rappresentanti, e altrettanto si può dire per la cinematografia, sia a soggetto che a carattere documentario: una nuova dimostrazione ce ne danno i documentari presentati alle Mostre del Lido, dove l'anno scorso si fece apprezzare un breve

film francese sulle *Ordinazioni sacerdotali* e dove quest'anno è stato proiettato *Lourdes e i suoi miracoli* di Georges Rouquier.

Il regista ha visto la città di Bernadette con occhio a momenti quasi zoliano: gli ammalati distesi sulle barelle, la Comunione impartita ai corpi inerti, la preghiera collettiva, il bagno nelle piscine del Santuario, la fiaccolata notturna, tutto è presentato realisticamente, nella piú fedele forma documentaria: sono i luoghi quali si presentano al visitatore, le persone che partecipano ai riti, fedeli e ministri del culto, gli avvenimenti nella successione in cui si verificano, mentre il nastro magnetico registra le parole, le orazioni, i canti, le invocazioni. Chi conosce Lourdes, chi ha assistito a un pellegrinaggio, ritrova l'ambiente, il cerimoniale, gli episodi già conosciuti, che Rouquier non altera minimamente nel montaggio: pur di restare fedele ai fatti, rischia di ripetersi, di risultare lento e magari persino sgradevole allorché è l'umanità piú infelice, piú sofferente, che passa davanti alla camera cinematografica. L'unica preoccupazione formale del regista è nella inquadratura, che risulta sempre studiata ed equilibrata, non lasciata al caso, superando pertanto quella che è la piú sbrigativa e povera ripresa di attualità.

Cortometraggi per la televisione

Mentre la sezione dei film a soggetto, numericamente poco significativa, registrava la presenza di due buoni cortometraggi britannici, realizzati con vivo senso artistico, e tratto il primo dal « Cappotto » di Gogol, *The Bespocke overcoat* (« Il cappotto su misura ») di Jack Clayton, il secondo da una tradizionale filastrocca inglese: *On the Twelfth Day* (« Il sedicesimo giorno »), la sezione dedicata ai film televisivi era piú ricca: vi si notavano *Tha Garlant Little Taylor* (« Il valoroso piccolo sarto ») della famosa realizzatrice di film d'ombre, Lotte Reiniger (primo premio); *The Family of Man* (« La famiglia dell'uomo »), di Joseph A. Scibetta, basato su una suggestiva esposizione di fotografie; *Conversation with Pablo Casals* (« Conversazione con Pablo Casals ») di Robert Graff, e uno di quegli immancabili « polizieschi », *Passanger to Tokyo* (« Destinazione Tokyo ») di Ken Hughes, che imperversano nella televisione britannica, e d'altri paesi.

Tra i film a disegni animati, era ancora una volta una scelta rappresentanza della americana U.P.A., con gli spiritosi, originali e pregevoli per disegno, *Fudget's Budget* (primo premio),

Cristopher Crumpet's Playmate, How Now Boing Boing (cioè « Il bilancio di Fudget », « Il compagno di C. Crumpet », « E allora boing boing »). A questo gruppo non contrastava la palma che *Field and Scream* (« Battute e grida di caccia »), ugualmente statunitense, ed inferiore ai precedenti soltanto per il disegno di tipo tradizionale, non per *humour*.

I film per ragazzi

Il Gran Premio della Mostra Internazionale del Film per Ragazzi è stato assegnato al lungometraggio cecoslovacco *Viaggio nella preistoria*, diretto da Karel Zeman. Nel film, che ci porta in un mondo favoloso alla maniera delle avventure di Jules Verne, si fondono le riprese dal vero con la tecnica del film con pupazzi in cui Zeman (come un altro suo compatriota, Jiri Trnka) è maestro. Infatti i ragazzi che affrontano la meravigliosa spedizione (assai piú seria di quella di Sussi e Biribissi!) si trovano alla presenza di enormi animali antidiluviani, accuratamente ricostruiti.

Un viaggio nella preistoria ha precisi valori didattici, ma nello stesso tempo intende presentare la lezione sulla « preistoria » in forma viva e attraente, ricreativa e favolosa, pur nel rispetto assoluto del dato naturalistico e storico. Quattro bravi camerati partono per una spedizione scientifica e muovono da una grotta oltre la quale, nonostante la viva curiosità, non si sono mai avventurati. Iniziato il viaggio, trovano terre appartenenti, una dopo l'altra, alle varie epoche della civiltà: all'età glaciale, a quella terziaria, a quella del carbone, e cosí via, secondo la progressione con cui la preistoria viene trattata nei libri di testo per gli studenti. Ogni epoca ha i suoi animali ed essi li incontrano e studiano. Non hanno armi e non cacciano, ma prendono foto e appunti nel proprio diario, poiché i loro scopi sono soltanto di studio. La narrazione progredisce in maniera sempre piú attraente. I ragazzi hanno spesso pretesti per dimostrare lo spirito di fratellanza che li unisce. Drammatico diventa l'episodio in cui il prezioso diario rischia di andare smarrito. I ragazzi si muovono tra bestioni dagli strani nomi, che talvolta lottano tra loro, e che Zeman ha fatto preparare con la pazienza che soltanto un creatore di film con pupazzi può avere: la realizzazione di questo lungo metraggio, infatti, ha richiesto ben tre anni! Il risultato, nell'insieme, è del tutto convincente, e il successo ottenuto da questa « lezione » presso il pubblico infantile

che gremiva il Palazzo del Cinema del Lido è stato dei piú fortunati.

L'Italia era presente al festival per il pubblico giovanile col maggior numero di film: *Esploratori, I sette colori, Il mondo per voi, Samba otto ala rotante, Artefici del mosaico,* ma soltanto i primi tre, diretti rispettivamente da Arnaldo Genoino, Antonio Rubino, Antonio Petrucci, erano stati realizzati espressamente per il pubblico giovanile, mentre gli ultimi due, di Gaetano Petrosemolo e di Gianni Alberto Vitrotti, sono stati trasferiti per ragioni di opportunità dalla Mostra del Documentario e quella dedicata al mondo piccino.

Esploratori è tutto pervaso dello spirito di concordia e di fratellanza, di amore per il prossimo, che anima il movimento scoutistico, e per questo sentimento che lo guida ha avuto dalla Giuria una menzione onorevole. *I sette colori* è realizzato dal noto e ormai anziano disegnatore Antonio Rubino e non si è particolarmente distinto, anche per le speciali qualità ottiche, che l'autore avrebbe voluto arricchissero il film, ma che in realtà risultano, per i troppi lampeggiamenti, fastidiose alla vista. Il *mondo per voi* è il primo numero di una cinerivista per ragazzi, realizzata per iniziativa dell'Istituto Nazionale Luce: un po' fredda nella realizzazione di qualche episodio (ad esempio quello dei francobolli) ma azzeccatissima come formula, che si spera non sarà abbandonata, ma anzi continuata e perfezionata.

Artefici del mosaico di Vitrotti è dedicata a una scuola di giovani mosaicisti, situata a Spilimbergo. *Samba otto ala rotante* ci porta in una scuola di piloti e ci fa assistere, sul finale del cortometraggio, ad una originalissima danza di elicotteri, che eseguiscono i movimenti in gruppo e a tempo di musica.

Se i nostri brevi film attestano di un interesse non sopito della cinematografia italiana verso i film per ragazzi, essi non reggono tuttavia il confronto con le molto piú impegnative opere pervenute da altri paesi, e dove Gran Bretagna, Cecoslovacchia e Russia hanno particolarmente brillato. Ciò dipende dal fatto che (in assenza della ormai famigerata legge protettiva per la cinematografia dedicata al mondo giovanile, che si trascina da otto anni in Parlamento) è, allo stato attuale, pressoché impossibile realizzare da noi film per ragazzi secondo un piano normale di produzione. Fare film per ragazzi, come si pretende che in Italia ne creino i nostri produttori, può diventare un autentico capriccio mecenatesco per cui anche un film come *Orizzonti del sole,* costato cento milioni e vincitore nel 1954 del Festival del Film per Ragazzi, può restare nel piú profondo oblío.

Di esso, infatti, non si hanno piú segni di vita e non si sa quando verrà presentato sui nostri schermi. Anche *Amici per la pelle*, nato come film per ragazzi, è diventato film sui ragazzi, ma per tutti. E « questo è un film non per ragazzi, ma sui ragazzi e per tutti », ha dichiarato di recente un produttore che si accingeva a mettere in cantiere una pellicola dello stesso genere.

E' impossibile, dicevamo, allo stato attuale produrre film per ragazzi in Italia, perché non esiste il circuito dove questi film dovrebbero esere presentati. Ma sarebbe impossibile anche all'estero, anche nei paesi piú progrediti in questo genere di cinematografia (Gran Bretagna, Danimarca, Canadà, Cecoslovacchia, Russia) se il film per ragazzi non nascesse secondo particolari criteri produttivi. In Danimarca i film per ragazzi sono prodotti da una organizzazione statale: muti, a formato ridotto, in bianco e nero, per ridurre le spese. In Canadà, Cecoslovacchia e Russia sono prodotti ugualmente da un ente di Stato, che sa di realizzarli « in passivo ». Il circuito a disposizione, infatti, non è sufficiente a restituire quanto è stato speso. Fortunatamente il film per ragazzi non invecchia mai: e ciò che è stato presentato quest'anno a un pubblico di nove anni, potrà essere in avvenire utilizzato per nuove generazioni. Anche in Gran Bretagna il produttore privato di film per ragazzi non esiste, di regola, a meno che non intervengano speciali accordi con la Televisione o la Fondazione Film per Ragazzi. La Fondazione Film per Ragazzi produce non perché è ricca di mezzi propri, ma perché è finanziato dalle Associazioni Produttori Distributori ed Esercenti. Anche i film della Fondazione, in partenza, sono passivi. Poi, col passare degli anni, col rinnovarsi del pubblico infantile, si raggiunge il pareggio ed anche un possibile lucro.

Se nei paesi dove il film per ragazzi prospera non è il produttore privato, ma un ente creato dallo Stato o dagli stessi produttori, che si dedica a questo particolare genere di produzione, non si capisce perché dovrebbe essere in Italia il privato, senza speciale garanzia, ad occuparsi della realizzazione di film per ragazzi, correndo magari i rischi e le peripezie affrontati dal responsabile di *Orizzonti del sole*. Ecco perché, quando si lamenta che in Italia la produzione per il pubblico infantile si limita a casi isolati, non si dovrebbe darne colpa essclusivamente agli industriali, ma piuttosto alla inesistenza di una regolamentazione giuridica adatta, tale da dare consistenza a quello che per ora resta soltanto un lodevole desiderio dei buoni educatori e sollecitatori.

Lungometraggi e disegni animati per ragazzi

Passando ad altri paesi, dopo questa necessaria messa a punto sulle difficoltà che incontra l'auspicato sviluppo del film per ragazzi italiano, vediamo come, anche quest'anno, spetti alla Gran Bretagna l'onore di avere presentato a Venezia la migliore selezione: i suoi tre lungometraggi avevano, ciascuno, particolarissimi meriti, che riguardavano ora la tecnica realizzativa, ora il tentativo di rinnovare una formula spesso un po' abusata.

Ricordiamo per primo *Il mistero dell'isola degli uccelli* diretto da John Haggarty per la Fondazione Film per Ragazzi. E' un film che si svolge in alcune isole a nord della Francia, dove gli uccelli vivono tra il rispetto assoluto degli isolani, e soprattutto dei ragazzi. Ma un giorno alcuni fanciulli scoprono che misteriosi individui si muovono in quello che viene chiamato il « santuario degli uccelli », dove tutti si astengono dal penetrare, e che fanno man bassa di uova, oltre a dedicarsi naturalmente ad attività anche piú illecite, poiché sono contrabbandieri. Una campagna viene svolta dalla popolazione infantile dell'arcipelago perché un guardiano sia preposto alla sorveglianza del « santuario ». I contrabbandieri, attraverso il loro caporione che vive tra la gente per bene, tentano di impedire che una apposita legge sia approvata dalle autorità. La maschera cade dal volto del disonesto capobanda e dei suoi affiliati allorché i fanciulli fanno scorrere una petizione cui ogni buon isolano appone la propria firma mentre i fuorilegge vorrebbero farla sparire e distruggere. Il finale non manca di emozioni: prima sono i fanciulli gli inseguiti, poi i contrabbandieri stessi si trovano a mal partito e si danno alla fuga. Il capobanda è acciuffato dopo un tuffo nell'acqua.

Come si vede, siamo ancora una volta — come spesso accade nei lungometraggi britannici per ragazzi — di fronte a una storia del genere « guardie e ladri », con tutto quel che di misterioso, di movimentato e di tragicomico possono avere questi racconti, studiati appositamente per il pubblico infantile, e dove ogni violenza, ogni cattiveria, è debitamente attenuata. Ma in piú v'è in questo film l'accostamento a un tema piú umanitario e capace anzi di svolgere una azione educativa: come risulta evidente dall'argomento manifestamente « zoofilo ».

Ancora una vicenda emozionante, dove i personaggi equivoci sono rappresentati da alcune spie, è nell'*Occhio volante* di William Hammond. Fermo restando la formula consueta, in questo film la produzione britannica mostra di aver raggiunto ad-

dirittura la perfezione. Movimento e avventura, comicità e misteso, discrezione e assenza di malvagità (poiché le spie sono debitamente ridicolizzate) raggiungono in *Occhio volante*, che si richiama a molti altri precedenti del genere, un felice impasto. Un anziano ufficiale ha inventato un modellino d'aereo radiocomandato e munito di macchina da presa per la televisione, cui viene imposto il nome di « Occhio volante ». Bunst, il giovane assistente (è il piccolo David Hannaford, che abbiamo incontrato anche in altri film britannici per ragazzi, a partire dal *Drago del castello di Pendragon*) suggerisce di andare dallo scienziato Murdock per ottenere uno speciale combustibile, piú leggero del normale, che consenta al minuscolo aeroplano di restare in aria piú a lungo. Il prof. Murdock, che si sta occupando di ricerche sui combustibili, è disposto ad aiutare il colonnello e il suo giovane amico, ma emissari di una potenza straniera sono in agguato per carpire le preziose formule, e durante un nuovo esperimento irrompono nella casa di Murdock e fanno saltare la cassaforte. Una lotta a base di astuzie, di inseguimenti, di tiri birboni, si ingaggia tra gli agenti stranieri e gli scienziati, validamente appoggiati da Bunst e dalla piccola Angela. La bambina riesce a salvare la formula e ad avvisare la polizia. Le spie inseguono i ragazzi ma dopo una caccia emozionante entrano in azione i modelli radiocomandati del Colonnello, e la polizia, guidata dall'« occhio volante » che trasmette sullo schermo televisivo i movimenti dei colpevoli, riesce a raggiungere i maleintenzionati: i quali finiscono in trappola nella rete di una porta, durante una parita di calcio.

Il film riesce ad avvincere gli spettatori in forma piú attraente del consueto. Sono le prodigiose invenzioni descritte e la tecnica stessa di realizzazione, il dosato montaggio e gli accorgimenti e le trovate dello scenario, che fanno dell'*Occhio volante* un film perfetto nel suo genere.

Terzo ed ultimo dei tre lungometraggi britannici è *L'asinello di Tom Driscoll*, diretto da Terry Bishop. Qui è svolto il tema dell'amicizia tra un somarello e un ragazzo. Venduto per sbaglio, l'asino finisce dal nord dell'Irlanda a Dublino, poi a Liverpool e nel sud dell'Inghilterra. Ma Tom non si perde d'animo e lo insegue in treno, in auto, in aereo, fino a recuperarlo il giorno in cui il nuovo e provvisorio padrone lo ha destinato a una corsa di asini. Il somarello non vuol correre, ma quando arriva il vero padroncino, che gli porta le rape preferite, l'asino mette le ali ai piedi e la vittoria è sua. Poco dopo, rivediamo

Tom e l'asinello nella fattoria nativa, e sembrano entrambi felici di essere ritornati nel paesello natale.

Dei tre film che abbiamo ricordato, *L'asinello di Tom Driscoll* è il piú gentile e quello che mostra una ricerca piú attenta di quello che può essere il vero film per ragazzi.

Diverte, e al tempo stesso educa; mostra un desiderio di rinnovare la vecchia formula e di arricchirla di elementi ancora piú formativi e edificanti: e la giuria della Mostra gli ha conferita meritatamente il primo premio tra i film di lungo metraggio.

Accanto a queste pellicole piú impegnative, la selezione britannica schierava anche un ottimo cinegiornale per ragazzi (*Il nostro cinegiornale n.* 7) e *Lettera dall'East Anglia,* che appartiene a una serie di brevi pellicole dove di solito un fanciullo (dall'isola di Wright o dalla Rhodesia) scrive ai suoi piccoli amici le proprie impressioni di viaggio. E come altre volte lo abbiamo visto rievocare passeggiate, una visita a un faro, l'incontro con un gregge, questa volta narra di una gita in barca, di una serie di giuochi all'aperto, del ritorno a casa per una colazione consumata di buon appetito. Temi modesti, fatti semplici, distinguono questo genere di *reportages,* che però si adattano magnificamente alla mentalità infantile, all'inesausto spirito di osservazione del fanciullo, e presentano con spontaneità avvenimenti, giuochi, incontri e sorprese colte sul vivo.

Oltre *Viaggio nella preistoria,* di cui abbiamo già parlato, la selezione cecoslovacca comprendeva anche il disegno animato *Il cagnolino e la gattina,* che è diviso in cinque episodi. Nel primo i due protagonisti lavano un pavimento e finiscono per sporcarsi come accade ad ogni persona maldestra che cerca di compiere un lavoro che non conosce; nel secondo il cane strappa... il vestito e lo ricuce con uno « spaghetto » che però una gallina lestamente gli divora; nel terzo i due compari trovano una bambola e nel quarto sono alle prese con una torta; nel quinto scrivono una lettera ai bambini. Ogni episodio contiene elementi formativi, adatti per un pubblico minimo, che non sia al di sopra dei sette anni: insegna l'importanza di lavarsi, di non dare fastidio al prossimo, di non tirare le orecchie ai cani, enumerando anche una serie di oggetti di cui viene data, sempre in forma narrativa, la nomenclatura. E' un film studiato — soprattutto nel disegno — appositamente per i piccolissimi, e che risulta un po' lento e uniforme per i piú grandicelli. Possiede, in ogni caso, molti valori positivi, anche se è impropriamente

collegato, episodio per episodio, da poco significativi brani dal vero.

Il migliore tra i disegni animati è apparso *Un match straordinario,* russo, ricco di mille spiritose trovate con cui viene presentata una partita di calcio tra « robot » e « dilettanti », e dove si traccia una divertente satira del professionismo calcistico; mentre *La bacchetta magica,* della stessa produzione, è apparso meno convincente — anche se accuratamente eseguito — per una imitazione troppo evidente di certi film disneyani: per esempio, una strega con la scopa somiglia perfettamente a quella che si incontra in *Biancaneve.*

Piú impegnativo il lungometraggio a soggetto di Victor Eysimont *I due amici* (secondo classificato dietro *L'asinello di Tom Driscoll*) che narra la storia di Vitia e Kostia, alunni della IV classe che non si fanno notare come scolari modello. Spensierati e vivaci, ma poco amanti dello studio, dove l'uno ottiene scadenti risultati in grammatica, e l'altro in matematica, decidono di lasciare la scuola. Kostia, in particolare, va pazzo per il circo e vuole entrare a farne parte come acrobata. Ma i compagni di scuola, che vogliono bene ai due scapestratelli, piuttosto che vederli partire pensano di aiutarli proprio in quelle discipline dove finora non sono riusciti a progredire e che forse sono le uniche vere ragioni della loro antipatia per la scuola. Superate le difficoltà con lo studio, Kostia e Vitia si convincono che è meglio compiere il proprio dovere di scolari e che ogni difficoltà sarà superata se saranno in avvenire piú diligenti.

Quasi lo stesso tema tratta *Stanis la tartaruga,* un cortometraggio polacco dove il protagonista compie in classe abitualmente un'altra mancanza: quella di arrivare sempre in ritardo. Anche lui è incitato dai compagni a non farsi piú riprendere dal maestro per un motivo cosí banale.

Entrambi i film, ma specialmente quello piú impegnativo di Eysimont, si fanno specialmente rimarcare per l'aderenza alla mentalità e alla psicologia infantile. *I due amici,* ben recitato da un simpatico gruppo di ragazzi, soffre di qualche lungaggine, specialmente nel finale, dove affiora un eccessivo moralismo.

Resta ora da dare qualche accenno sulla partecipazione degli altri paesi: poca significativa quella statunitense, dove tuttavia si è fatto apprezzare per la forma chiara con cui è presentato *La costruzione di una piroga* di Arnold Eagle. *Campioni del bersaglio* di Jack Hively era abbastanza divertente, ma era anche un invito troppo aperto a... fare uso del fucile! Il Belgio

ha presentato un disegno animato sul *Teorema di Pitagora,* ottimo complemento per una lezione di geometria. I danesi, fedeli al loro metodo di realizzare soltanto film in sedici millimetri, e muti, hanno inviato i modestissimi zoofilm *Elefante di campagna* e *Stampa nell'imbarazzo* di Erling Wolter, nonché *Romanzi da quattro soldi* di Holger Jonsen che vuol essere una critica, ma non abbastanza efficace, sulle letture spesso esaltanti dei romanzi a fumetti.

Ancora un tema zoofilo nel film polacco *Gianni e gli uccelli.* Mentre diversi fanciulli costruiscono nidi in legno dove i pennuti si rifugiano, Gianni vorrebbe gli uccelletti tutti per sé. Costruisce di nascosto una grossa gabbia e vi chiude gli uccelli sinora liberi; poi distrugge di nascosto le cassette di legno amorosamente preparate dai compagni, tra la costernazione di tutta una scolaresca sorpresa e indignata. Ma la maestra, con assennate parole, fa comprendere a Gianni durante una lezione quanto male abbia fatto sia agli uccelli, che hanno perduto la libertà, sia agli uomini che hanno in questi animali dei preziosi alleati per la preservazione dei raccolti.

Infine, la Francia. Nonostante i due film presentati (una esile fiaba con animali di Jean Tourane intitolata *Il lago delle fate,* e un intellettualoide *A Parigi un giovedí* di Pierre Gout, film sui ragazzi ma non specialmente creato per i ragazzi) anche la partecipazione della vicina nazione è stata molto al di sotto delle sue tradizioni (basterebbe ricordare i disegni animati di Jean Image e di Paul Grimault) e da considerare, per quest'anno, quasi insignificante.

In conclusione, poco di diverso ha detto la settima Mostra del Flm per ragazzi in confronto alle precedenti edizioni. Ha confermato l'ulteriore perfezionamento di produzioni già solide, e le aspirazioni, che però tali restano, finora, dell'Italia e della Francia, in un campo in cui non riescono ancora ad organizzarsi come sarebbe augurabile. Null'altro di nuovo, anche se è noto che in molti paesi ci si attende un contributo notevole dall'Italia, se non altro per le continue conferme della vitalità della nostra industria cinematografica. Contributo, tuttavia, che il nostro paese, per quanto psicologicamente attrezzato, non è ancora in grado di fornire sul piano concreto delle prove pratiche.

Mario Verdone

I verbali delle Giurie

XVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

La Giuria della XVI Mostra Internazionale d'arte Cinematografica, composta dei Sigg. Antonin M. Brousil, Jacques Doniol-Valcroze, Arthur Knight, Roger Manvell, Piero Gadda Conti, Mario Gromo (Presidente), Emilio Lonero, Domenico Meccoli, Carlo Ludovico Ragghianti, riunitasi nel Palazzo del Cinema al Lido nei giorni 25 e 30 agosto, 3, 6, 7, 8, 9 e 10 settembre 1955, ha deciso di assegnare i premi come segue:

GRAN PREMIO IN ORO LEONE DI SAN MARCO: all'opera e alla vita di artista di Carl Theodor Dreyer e a *Ordet* (Danimarca);

1° LEONE DI SAN MARCO IN ARGENTO: a *Poprigunia* (La cicala) di Sergei Samsonov (U.R.S.S.);

2° LEONE DI SAN MARCO IN ARGENTO: a *The big Knife* (Il grande coltello) di Robert Aldrich (Stati Uniti);

3° LEONE DI SAN MARCO IN ARGENTO: a *Le amiche* di Michelangelo Antonioni (Italia);

4° LEONE DI SAN MARCO IN ARGENTO: a *Ciske de rat* (Faccia di topo) di Wolfgang Staudte (Olanda);

COPPA CONTI VOLPI DI MISURATA per la migliore interpretazione maschile: ex aequo a Kenneth More per *The deep blue sea* (Il profondo mare azzurro), Gran Bretagna, e a Kurd Jürgens per *Les héros sont fatigués* (Gli eroi sono stanchi), Francia, e *Des Teufels General* (Il Generale del diavolo), Germania;

COPPA CONTI VOLPI DI MISURATA per la migliore interpretazione femminile: non assegnata.

Infine la Giuria, constatata la partecipazione alla XVI Mostra di numerosi nuovi registi, desidera segnalarne i migliori attribuendo le seguenti medaglie:

ad Alexandre Astruc per *Les mauvaises rencontres* (Cattivi incontri), Francia;

a Vaclav Krska per *Smetana* (La mia vita), Cecoslovacchia;

a William Fairchild per *John and Julie,* Gran Bretagna;

a Francesco Maselli per *Gli sbandati,* Italia;

a Andrzej Munk per *Gli uomini della Croce Azzurra,* Polonia.

* * *

Il Premio « Francesco Pasinetti » della Critica, da assegnare al miglior film straniero presentato alla Mostra, in concorso e fuori concorso, è stato attribuito a *Poprigunia* (La cicala) di Sergei Samsonov (U.R.S.S.).

* * *

La Giuria dell'« Office Catholique International du Cinéma », composta da Pierre d'André (Francia) presidente, Richard Emele (Austria), Yvonne de Hemptinne (Belgio), Farid el Mazzaoni (Egitto), Pascual Cebollada (Spagna), John A. V. Burke (Gran Bretagna), Emilio Lonero (Italia), Charles Reinert (Svizzera), ha attribuito il Premio dell'O.C.I.C. a *Amici per la pelle* di Franco Rossi (Italia), per il suo studio, pieno di freschezza e di poesia, di un'amicizia sincera.

La Giuria ha sottolineato, inoltre, gli elementi positivi contenuti nel film *Ciske de Rat* (Muso di topo) di Wolfgang Staudte (Olanda), ritenendolo meritevole di una menzione.

VI Mostra Inter. del film documentario e del cortometraggio.

La Giuria della VI Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio, composta dei Signori: Mario Verdone (Italia), Presidente, Carl Lamb, (Germania), Carlos Fernandez Cuenca (Spagna), Robert Hawkins (Stati Uniti), Flores D'Arcais (Italia) e Franco Monticelli (Italia)

Presi in esame i 107 film presentati dai 22 Paesi partecipanti,

Riconosciuto il livello eccezionale dei film di cultura e di ricerca scientifica presentati durante la Mostra e ritenuto di dover segnalare specialmente l'alta qualità delle produzioni, in questo stesso campo, del *Film Statale Cecoslovacco,* della *Shell Film Unit* e dell'*Istituto Nazionale Luce* (Italia),

Decide all'unanimità di assegnare il Gran Premio della Mostra del Documentario al film: *Where Mountains Float* (Quando le montagne galleggiano) di Bjarne Jenning Hansen (Danimarca), per le notevoli qualità espressive in una narrazione armoniosa particolarmente suggestiva e in un clima di umana comprensione e di solidarietà sociale,

e i Premi di categoria come segue:

Categoria TECNICA E LAVORO:

I Premio: *The Rival World* (Il mondo rivale), di Bert Haanstra (Gran Bretagna);

II Premio: *Du sel du calcaire du coke* (Sul sale sul calcio e sul coke) di Jean Venard (Francia).

Categoria FILM INFORMATIVI:

I Premio: *Tempo di Tonni* di Vittorio Sala (Italia);

II Premio: *I Cacciatori di Tigri* di B. Gulin (Russia);

Menzione per la fotografia: *Sulle rive dell'Issik Kul* di S. Raitburt (Russia).

Categoria FILM GEOGRAFICI:

I Premio: non assegnato;

II Premio ex aequo: *Nel Cuore dell'Artico* di M. Troianovski (U.R.S.S.) e a *Mangbetu* di M. De Boe (Belgio);

Menzione a *Omaru* di Albert Quendler (Austria).

Categoria FILM SCIENTIFICI:

I Premio ex aequo a *Il Batteriofago* di Enzo Trovatelli (Italia) e a *Les Aventures d'une mouche bleu* di Pierre Thevenard (Francia);

Menzione: *Zive a Nezive* (La cellula vivente e non vivente) di Joseph Vacha (Cecoslovacchia).

Categoria FILM DIDATTICI:

I Premio: *Co Vime o Svetle* (Cosa sappiamo della luce) di Bohumil Vosaklik (Cecoslovacchia);

II Premio: *Enregistrement et reproduction des sons* (Restrazione e riproduzione dei suoni) di Mar Cantagrel (Francia);

Menzione: *Down a long way* (Fonti nascoste) di Bob Privett (Gran Bretagna); *A la recherche des temps* (Alla ricerca dei tempi) di Max Gérard (Francia).

Categoria FILM SULL'ARTE:

I Premio: non assegnato;

II Premio ex aequo: *Eine Melodie - Vier Maler* (Una Melodia - Quattro Pittori) di Herbert Seggelke (Germania) e *Architettura della Penisola Sorrentina* di Roberto Pane (Italia).

Categoria FILM A SOGGETTO:

I Premio: *The Bespoke Overcoat* (Il cappotto su misura) di Jack Clauton (Gran Bretagna).

Categoria FILM A DISEGNI ANIMATI:

I Premio: *Fudget's Budget* (Il bilancio di Fudget) di Robert Cannon (U.S.A.);

II Premio: *Field and Scream* (Battute e grida di Caccia) di Simmons, Cliton e Lah (U.S.A.).

Categoria FILM PER LA TELEVISIONE:

I Premio: *The Gallant Little Taylor* (Il bravo piccolo sarto) di Lotte Reininger (Gran Bretagna);

II Premio: *The Family of Man* (La famiglia dell'uomo) di J. B. Scibetta (U.S.A.).

Categoria FILM MEDICO-CHIRURGICI:

I Premio: *Frisian conjioned Twins* (Separazione dei Gemelli di Frisia) della Universitaire Film (Olanda);

II Premio: *The Wisconsin Cleft Palate History* (La storia del labbro leporino) dell'University of Wisconsin Photographic Laboratory (U.S.A.).

La Giuria inoltre ha voluto attribuire un particolare riconoscimento ad Arcady (Francia), realizzatore di notevoli effetti speciali in cinque film francesi di cortometraggi presentati alla Mostra.

VII Mostra Internazionale del film per ragazzi.

La Giuria della Settima Mostra Internazionale del Film per Ragazzi, presi in esame i 26 film presentati, ha deciso di attribuire i seguenti premi:

GRAN PREMIO al film cecoslovacco *Viaggio nella preistoria,* di Karel Zeman, per aver raggiunto un notevole grado di fusione tra l'elemento scientifico e l'elemento fantastico, risolvendo i problemi in una didattica che è insieme viva ed attraente e per l'intelligente impiego di mezzi cinematografici.

FILM DI CARATTERE RICREATIVO:

I Premio: al film *Tim Driscoll's Donkey* (L'asinello di Tim Driscoll), Gran Bretagna, regia di Terry Bishop, film che confermando l'elevato livello del cinema britannico per ragazzi, si arricchisce di una nota poetica particolarmente adatta all'animo giovanile.

Menzione: con particolare riguardo all'interpretazione, al lungometraggio russo *I due Amici* di V. Eisimont.

FILM DI CARATTERE DIDATTICO:

I Premio: non assegnato;

Menzioni ex aequo: al film americano *The Pirogue Maker* (La costruzione di una piroga) di Arnold Eagle, per la notevole semplicità espressiva raggiunta attraverso l'impiego di mezzi filmici in un fondo musicale particolarmente suggestivo.

Al film belga *Le théorème de Pithagore* (Il teorema di Pitagora) di F. Clausse, per l'adeguata utilizzazione del sussidio visivo ai fini della migliore esplicazione di un argomento scolastico.

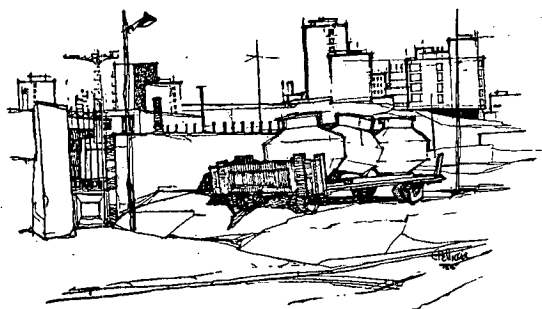
FILM A DISEGNI ANIMATI:

I Premio: al film russo *Un Match straordinario* di M. Pascenski e B. Djikin, per la gustosa forma caricaturale con cui viene presentato il moderno divismo calcistico;

Menzione: al film cecoslovacco *Povìdànì pejskovi a kocicce* (Il cagnolino e la gattina), di Eduard Hofman, per aver presentato un disegno particolarmente espressivo per i minori di 7 anni.

Il Premio del CIDALC, la « Gondola d'Argento » per il miglior film per ragazzi è stato assegnato a:

Mistery of Bird Island (Il Mistero dell'Isola degli Uccelli) di John Haggarty, Gran Bretagna, per l'amore verso la natura e per i sentimenti semplici espressi in una delicata forma poetica di facile accessibilità all'animo infantile;

Una Menzione è stata attribuita al cortometraggio italiano: *Esploratori* di Arnaldo Genoino, per lo spirito di fratellanza che lo anima.

La "Retrospettiva del film americano"

L'annuncio che la retrospettiva veneziana sarebbe stata dedicata quest'anno al cinema americano e costituita da films provenienti dalla Cineteca del Museo d'Arte Moderna di New York aveva fatto venire l'acquolina in bocca a quanti in genere si interessano di storia del cinema, e desiderano in particolare vedere o rivedere certe opere fondamentali per una conoscenza approfondita della cinematografia degli Stati Uniti. Sono note infatti le deplorevoli difficoltà che devono di solito affrontare le cineteche europee per conservare impunemente e soprattutto per diffondere liberamente quei rari films americani del passato di cui si riesca a recuperare per puro caso una copia, magari manomessa, sciupata o addirittura incompleta. Basta scorrere i consueti programmi dei circoli del cinema (e non solo in Italia), per notare subito che il grande assente è appunto e sempre il film americano. Situazione semplicemente assurda in senso culturale (nei confronti della quale le cineteche di tutto il mondo sarebbe ora che levassero una vibrata protesta) ma — almeno per il momento — di non facile soluzione pratica.

D'altra parte tutti immaginano — almeno per sentito dire — quali tesori si nascondano nelle ormai leggendarie celle della Cineteca di New York, e l'attesa degli « aficionados » era quindi piú che giustificata. E' sufficiente del resto dare un'occhiata magari soltanto agli elenchi dei films in distribuzione (in copie d'uso in 35 mm. o in 16 mm.) della suddetta Cineteca, per rendersi conto che agli studiosi non resterebbe che l'imbarazzo della scelta.

Da un recente Catalogo (« *Circulating Film Programs* » - *Museum of Modern Art - Film Library*: senza data di edizione), risulta ad esempio che delle dodici serie di programmi disponibili (comprendenti ciascuna fino a un massimo di ben trentotto programmi, della durata di un paio d'ore), almeno la metà è appunto dedicata al cinema americano. La sola prima serie (« A

Short Survey of the Film in America ») consta di ventotto titoli suddivisi in vari gruppi: « The Development of Narrative » (con *The Great Train Robbery* e alcuni films stranieri delle origini), « The Rise of the American Film » (comprendente due films di Griffith e due di Ince), « The Basis of Modern Technique » (con due altri films di Porter, un altro di Ince, con l'intero *Intolerance, Tol'able David* e *The Covered Wagon* di Cruze), « The German Influence » (con *Sunrise* di Murnau), « The End of the Silent Era » (con *The Last Command* di Sternberg), « The Coming of Sound » (con *All Quiet on the Western Front* di Milestone e la versione integrale di *Hallelujah!*), e infine « The Talkies » (comprendente *Anna Christie* di Brown e *Morocco* di Sternberg). La seconda serie — « Memorable American Films » — suddivisa in otto gruppi di programmi, comprende trentotto titoli fra cui cinque « westerns » (il piú importante dei quali è *The Iron Horse* di Ford), tre films di Stroheim (fra cui *Greed*), due di Sternberg (uno è *Underworld*), e vari films con Chaney, Barrymore, Valentino, la Garbo e la Harlow, per citare solo alcune delle « Screen Personalities » cui è dedicata una dozzina di programmi. La settima serie si compone di undici films di Griffith (fra cui *The Birth of a Nation* e *Broken Blossoms*), l'ottava di quindici films di Douglas Fairbanks (praticamente i piú noti), la dodicesima di otto films di Ernest Lubitsch (fra cui *The Man I Killed,* inedito in Italia), mentre l'undicesima serie — « Forty Years of American Film Comedy » — è interamente dedicata al cinema comico, con dodici programmi ghiottissimi (da Sennett a Chaplin, da Langdon alla Normand, da Fields ai fratelli Marx, etc.), che costituiscono certo la piú esauriente documentazione della « commedia » americana di cui una cineteca normale possa disporre.

Il Catalogo in parola (preziosa fonte d'informazione in formato tascabile, su cui ho voluto soffermarmi per puro dovere di cronaca) viene distribuito ai frequentatori delle proiezioni del Museum of Modern Art gratuitamente, e suppongo venga inviato allo stesso titolo a chiunque ne faccia esplicita richiesta anche con una laconica cartolina postale. Mi rifiuto quindi di credere nella maniera piú categorica che gli organizzatori della cosiddetta « Retrospettiva del film americano » — che era in teoria una delle piú lodevoli iniziative della Mostra di quest'anno — non ne fossero a conoscenza, e che nella sciagurata selezione dei programmi si siano quindi dovuti candidamente rimettere al capriccio o alla pigrizia di un qualsiasi impiegato subalterno della Cineteca di New York. Data inoltre la procustiana

ristrettezza dei termini stabiliti per le proiezioni (otto programmi in tutto, poi ridotti a sei), la scelta avrebbe dovuto ovviamente effettuarsi invece con severissima oculatezza, abbandonando magari l'ambizioso progetto iniziale di illustrare sinteticamente la storia del cinema americano (che anche restando al solo periodo del muto è — come si sa — quanto mai complessa e ricca di aspetti interessanti e di figure essenziali), per limitarsi semmai a fornire una documentazione « inedita » su una o al massimo due fra le personalità di maggior rilievo. Una retrospettiva intelligentemente dedicata ad esempio a Griffith e Ince, o a Stroheim e Sternberg, o ad alcuni cineasti europei a Hollywood come Murnau e Sjöström, oppure al film-western o al cinema comico, sarebbe certo apparsa piú organica, piú esauriente e soprattutto piú seria.

Quali insani criteri hanno invece suggerito la scelta degli squallidi programmi presentati? Se la retrospettiva doveva essere dedicata al solo cinema americano, è ad esempio evidente l'assoluta inopportunità del primo programma (la maggior parte dei cui films sono americani solo in quanto la copia proviene da New York): di americano esso comprende infatti soltanto un filmetto di Edison per il « Kinetoscope », uno di Kuhn del 1895 e *The Great Train Robbery* (l'unico interessante, per quanto ormai sufficientemente noto anche in Italia), cioè a dire in tutto circa quindici minuti di proiezione. Volendo comunque includere quest'ultimo film nei programmi, se ne sarebbe potuta richiedere una copia isolata: mi pare inconcepibile infatti che la Cineteca di New York si rifiuti di inviarlo separatamente staccandone magari il brano da una copia d'uso del programma che comprende altri sei titoli. Se poi tale difficoltà si fosse rivelata insormontabile, sarebbe stato sempre possibile, a quanto mi risulta, reperire il film di Porter anche altrove. In tal modo, recuperando lo spazio da dedicare a un intero programma, si sarebbe potuto ad esempio far posto a Thomas H. Ince, che è invece rimasto inspiegabilmente quanto scandalosamente escluso dalla retrospettiva. Per ciò che riguarda Griffith, il programma prescelto (il primo della « serie » a lui dedicata) avrebbe potuto apparire piú interessante se accoppiato ad almeno un « pezzo » importante, come *Birth of a Nation* o *Broken Blossoms*. Assolutamente incomprensibile appare invece la scelta del terzo programma, che sotto l'errato titolo « Nascita del cinema americano » include invece uno dei programmi in origine appartenente alla serie del film comico: ora, a parte l'interesse innegabile del film di Mabel Normand o piú ancora di quella straordinaria sorpresa

(per quanto marginale) che è *Goodness Gracious,* come è possibile accogliere in una rassegna del genere tale programma, in cambio — che so — di *Sunrise* o di *The Crowd,* di *Greed* o di *The Wind* (quest'ultimo reperibile nella sesta serie, dedicata al cinema svedese)? Perché infine richiedere (o accettare: non è ancora assodato, dopo tutto) due interi films di Fairbanks? Oppure un film di William S. Hart (*The Toll Gate,* del 1920, diretto da Lambert Hillyer, con Anna Q. Nilsson) cosí poco indicativo e certo fra i meno importanti dei films del « cow-boy dagli occhi di ghiaccio », quando ve n'era uno, *The Last Card* (1915), diretto proprio da Ince, accoppiato a un altro « western » famoso, *The Covered Wagon?* Vero è che uno dei due Douglas e cioè *The Gaucho* (1927, di F. Richard Jones, con Lupe Velez), insieme al film di Hart, sono stati eliminati all'ultimo momento forse per ragioni di tempo, ma ciò non toglie che essi facessero ineluttabilmente parte del gruppo di films giunti da New York, sottolineando con la loro superflua presenza l'ignominia di una selezione effettuata a casaccio. L'unico programma scelto con criterio mi pare invece quello costituito da *Tol'able David* di Henry King, che è certo il piú interessante, e anche il piú valido in senso assoluto, di tutti i films della rassegna.

* * *

L'importanza dei film di Edison — come si sa — è sempre da porsi in relazione all'epoca in cui essi vennero realizzati: *The Execution of Mary Queen of Scots,* girato nel 1893-94 per il « Kinetoscope » (data riprodotta nel programma distribuito dalla Mostra di Venezia: ma nel Catalogo del Museum of Modern Art viene invece riportata quella del 1895), e proiettato su schermo nel febbraio del 1894 (notizia anche questa desunta dal programma della Mostra), può essere considerato, se non il primo, uno dei primissimi esempi di « film storico », nel quale è annunciata chiaramente la formula, se non lo stile, della produzione Pathé, delle prime produzioni storiche italiane, e per certi aspetti anche quella del « Film d'Art »: le silhouettes bardate a festa della regina e dei suoi carnefici in figura intera si agitano nell'unica inquadratura tremolante e appannata, con una spaventosa disinvoltura, mentre il capo di cartapesta della vittima rotola allegramente a terra in un'atmosfera da « Grand Guignol » osservato con un binocolo rovesciato. Un interesse forse ancora maggiore offre — riguardo alla prima apparizione sullo schermo di determinati « generi » — il film successivo: *Washday Troubles* (1895, oppure — secondo il catalogo del Museo — 1896):

contemporaneo o di poco posteriore al celeberrimo *Arroseur arrosé* dei Lumière, e quindi uno dei primi films di carattere comico, per quanto meno organico e piú arruffato nell'azione (imperniata su alcuni dispetti compiuti ai danni di una lavandaia, la cui tinozza finisce per rovesciarsi), presenta nella freschezza dell'ambientazione e nel ritmo vertiginoso della rappresentazione alcuni elementi che anticipano in un certo senso le babeliche sarabande della classica « poursuite ». Il programma comprende poi, come si è accennato, due film francesi e due inglesi, nel probabile intento di illustrare, insieme agli esempi americani, lo sviluppo della narrativa nel cinema mondiale dalle origini al 1912: a parte l'importanza storica di ciascun brano, mi pare che questo sia uno dei casi in cui la presentazione dei films in ordine cronologico, senza un preciso commento critico, può nuocere alla comprensione di un determinato fenomeno (come l'evoluzione del « racconto » nel cinema), per cui ad esempio, a un pubblico poco avvertito, *La Reine Elisabeth,* posto al termine della selezione, può forse sembrare il non plus ultra del progresso in tale senso, e al contrario il film di Porter (che risale a quasi dieci anni prima) un ingenuo e maldestro tentativo dei primordi. Se si pensa poi che il film di Mercanton con la Bernhardt reca la stessa data del *Quo vadis?* di Guazzoni, si comprenderà quanto impreciso e manchevole sia un programma del genere dove non si fa ad esempio alcun cenno alla produzione italiana fra il 1905 e il 1912. Appare invece chiara l'influenza di Méliès sulla produzione a base di « trucchi » (quella britannica, ad esempio), e si possono facilmente notare i rapporti e soprattutto i contrasti fra due films in un certo senso analoghi, come il notissimo *Voyage dans la Lune* e il per noi inedito *Possibilities of a War in the Air,* ma profondamente diversi nello spirito, per quanto in fondo animati da un comune tono satirico e gustosamente farsesco. I due films britannici in particolare, quello realistico e popolaresco di Hepworth, *Rescued by Rover* (la storia del salvataggio di un bimbo rapito, compiuto da un cane fedele), e quello a sfondo fantastico di Urban — a tratti assai divertente —, *Possibilities of a War in the Air,* per la complessa struttura dei rispettivi racconti presentano rispetto alla produzione corrente di quegli anni (1905-1906) una notevole maturità: non mi sentirei tuttavia di affermare con tranquillità che siano questi i films piú idonei a dimostrare l'importanza dei primitivi britannici nella evoluzione del linguaggio alle origini della storia del film, se non altro per la loro relativamente tarda data di produzione. Un interesse del tutto marginale, hanno al contrario

— come è universalmente noto — le pesanti e magniloquenti inquadrature (una trentina in tutto) di cui si compone il detestabile *La Reine Elisabeth*: precedute sempre da noiose didascalíe esplicative, esse si snodano con la monotonía di una serie di « tableaux », in cui ad esempio le « tirate » della illustre protagonista hanno a volte la stessa durata che in uno spettacolo teatrale visto da un sordo. A parte comunque ogni altra considerazione sulla funzione storica di tale film (considerato fondamentale per ciò che si riferisce alla evoluzione dello « spettacolo » in America, specie in relazione al metraggio e alla partecipazione ai films di nomi di attori celebri: da esso deriverà infatti, come si sa, lo slogan di Zukor « Famous Players in Famous Plays »), la sua scarsa importanza nei confronti dello « sviluppo della narrativa » risulta evidente da un diretto paragone col film piú stimolante e rivoluzionario dei primi anni del secolo: *The Great Train Robbery,* che con la classica cadenza del suo racconto, serrato nell'essenziale meccanismo delle ormai proverbiali quattordici inquadrature, rimane sempre ancora la piú grossa testimonianza del cinema americano delle origini.

Mette conto dare a questo punto un cenno sui due altri films di Porter compresi nei programmi: *Uncle Tom's Cabin* (1903) e *Rescued from an Eagle's Nest* (1907), entrambi prodotti da Edison. Quest'ultimo, inserito nel programma dedicato a Griffith (in quanto il grande « D.W. » vi prende parte come attore), narra la laboriosa avventura di un bambino rapito da un'aquila e infine salvato dal padre, in una dozzina di inquadrature: rispetto alla formula di *The Great Train Robbery* esso ne rappresenta in sostanza — dopo quattro anni — la applicazione meccanica, effettuata certo con abilità (ormai sistematica e abitudinaria), ma senza il mordente e la spontaneità della scoperta. L'altro invece (proiettato insieme a *Tol'able David*), incredibilmente prodotto nello stesso anno di *The Great Train Robbery,* si compone di una quindicina di lunghi quadri (quasi sempre preceduti o addirittura interrotti da didascalíe esplicative), che espongono staticamente come le illustrazioni di un libro, le situazioni piú salienti del romanzo « La capanna dello zio Tom » di Enrichetta Bacher Stowe, già ridotto a commedia. Esempio tipico di cinema delle origini chiaramente influenzato dal teatro, è tuttavia da considerarsi forse il film piú impegnativo (anche come metraggio: metri 335) girato negli Stati Uniti fino a quel momento: ed è inoltre un documento interessante per ciò che riguarda la messinscena, tutta ricostruita, di origine teatrale.

Si è già accennato alla incompletezza del programma su Griffith, la quale è resa ancor piú fastidiosa dalla presenza non indispensabile di un filmetto fra i meno interessanti di Porter, incluso nel programma come pura curiosità, per il semplice fatto che Griffith vi appare in qualità di attore. Spaccare il capello in quattro sulle origini piú o meno oscure dell'attività di un nome celebre, direi che è lecito solo a patto che di tale attività si fornisca poi la piú ampia documentazione specie nella fase del suo massimo splendore artistico: in altri termini, se una retrospettiva di Griffith comincia con *Rescued from an Eagle's Nest* e continua prima con *The Lonely Villa* e poi addirittura con un « pezzo » insolito e curioso come l'episodio moderno di *Intolerance,* nell'edizione del 1919 (*The Mother and the Law*), il minimo che uno spettatore appena appena informato di certi fatti possa attendersi di vedere in seguito è *The Birth of a Nation* e *Broken Blossoms* (per non parlare dell'intero *Intolerance*), e magari — se resta tempo — *The Avenging Conscience* (1914) o *The New York Hat* (1912). In ogni modo, benché strozzata da una esemplificazione incompiuta (si tratta soltanto — ahimé — del primo dei sette programmi della serie dedicata a Griffith), l'opera precorritrice del grande pioniere risulta evidente da un complesso di elementi che possono senza fatica venire apprezzati anche isolatamente: lo straordinario crescendo narrativo di quel piccolo capolavoro che è *The Lonely Villa* (1909), prima applicazione integrale del cosiddetto « finale alla Griffith », e l'affettuosa e polemica indagine realistica che è alla base di *The Mother and the Law* (1914-19), sono pur sempre le eloquenti testimonianze di una personalità d'eccezione, non soltanto per ciò che si riferisce alle pure e semplici scoperte tecniche. La prima delle due date fra parentesi accanto a *The Mother and the Law* (quella riportata anche dal Catalogo del Museo) si riferisce ovviamente all'epoca della lavorazione del film: come è noto, esso venne successivamente a far parte di uno spettacolo assai piú complesso, *Intolerance* (il celebre film in quattro episodi, di cui parlano a lungo tutti i manuali di storia del cinema, uscito in America nel 1916 e accolto con scarso successo), e infine distribuito separatamente nel 1919 con « cambi e aggiunte » (la stessa sorte subí l'episodio babilonese, che insieme a quello moderno era il più sviluppato in senso narrativo, distribuito col titolo *The Fall of Babylon*). *The Mother and the Law,* la cui durata è di circa un'ora e mezza, ha — rispetto al materiale corrispondente di *Intolerance* — il vantaggio di utilizzare tutte le scene escluse dal montaggio del 1916: a parte la curiosità di una

edizione ampliata — in ogni caso d'indiscutibile interesse — non oserei dire che le « aggiunte » siano proprio fondamentali per un effettivo approfondimento dell'opera di Griffith. Occorre anzi ammettere che se si toglie l'intensità tipicamente griffithiana di un paio di lunghe scene che non ricordavo di aver visto (un dialogo dei protagonisti nel parlatorio del carcere e il processo subíto da lei), e di qualche altro passaggio o dettaglio piú o meno breve, tutto quanto vi è di bello nel film mi pare che sia grosso modo visibile anche nell'episodio moderno di *Intolerance*. Ho l'impressione invece che i brani esclusi fossero proprio i piú brutti, e particolarmente gran parte di quelli che si riferiscono alla ragazza traviata, ovvero all'autrice del delitto: vi circola infatti una certa aria fra il romanzesco e il melodrammatico, il sensazionale e il « feuilleton », che contrasta notevolmente con i sentimenti semplici che caratterizzano l'amore dei protagonisti, e soprattutto con lo sfondo, a volte polemicamente esasperato, ma sempre puntualmente caratterizzato.

Volendo fornire una documentazione per quanto sommaria del cinema comico dedicandogli un solo programma, sarebbe stato credo piú opportuno scegliere dei dodici della serie « Forty Years of American Film Comedy », il decimo, comprendente cinque films di Sennett, interpretati fra gli altri da Luise Fazenda, Mabel Normand, Hank Mann e Slim Summerville: quello prescelto comprende invece un lungo film della Normand e due cortometraggi, uno dei quali con John Bunny, tutti di per sé interessanti, ma da inserire in un programma sul film comico di piú vaste dimensioni. *Stenographer Wanted* (1909) può essere considerato un saggio eloquente del trapasso dalla farsa dei primordi alla commedia leggera: un tipo di comicità piú sottile e raffinato rende attuale, ad esempio, la recitazione del celeberrimo John Bunny, il panciuto e popolare attore scomparso nel 1915, che nel film appare in uno dei suoi ruoli consueti, quello di un attempato e grottesco Don Giovanni le cui velleità falstaffiane sono destinate a cadere prima o poi nel ridicolo. Per quanto spregiudicata possa apparire specie rispetto all'epoca in cui venne realizzata, questa breve comica non cade mai in effetti grossolani e riesce a mantenersi sul piano di un gradevole scherzo: da notare anche la profonda differenza fra la sobria comicità del Bunny e ad esempio quella che fa capo al nome di Sennett, notoriamente impostata su un piú sfrenato dinamismo. Una gradita sorpresa dello stesso programma è *Goodness Gracious* (1914), una burla davvero senza precedenti che si direbbe realizzata al

giorno d'oggi e destinata ad un film che si proponga di prendere in giro lo stile del cinema muto. Si tratta in altre parole di una vicenda passionale secondo la moda del tempo, la cui drammaticità volutamente esasperata fino all'assurdo finisce per divenire la quintessenza della comicità: bisogna vedere con quanta raffinata malizia e con quale educatissimo garbo quella grande attrice drammatica che fu Clara Kimball Young, si presta all'impagabile scherzo, divertendosi da un capo all'altro del film a strabuzzare gli occhi a dismisura nelle scene patetiche, a celarsi subdolamente quanto vanamente dietro le esilissime frasche di una pianta che non la nasconde affatto, ad abbandonarsi precipitosamente a voluttuosi amplessi, a respingere di scatto con ostentato sdegno le illecite proposte di un maturo spasimante e via dicendo (1). La piú moderna e smaliziata ricostruzione del vecchio cinema non credo che potrebbe mai raggiungere la forza, la penetrazione e la causticità di questa acutissima satira del 1914 (il cui sottotitolo è « *Movies as they Shouldn't Be* ») gli autori della quale avevano evidentemente la piena coscienza dei difetti del cinema di allora, di quello stesso tipo corrente di cinema che magari loro stessi continuavano a fare, per abitudine e per ragioni commerciali.

Il terzo e piú lungo film del programma è — come si è detto — un film di Mabel Normand: la figura di questa attrice (morta di tubercolosi nel 1930, a soli trentasei anni), popolarissima fra il 1914 e il 1924, è uno dei rari personaggi comici di sesso femminile di tutta la storia del cinema, e al tempo stesso una di quelle rarissime personalità dello « star system » il cui ricordo è rimasto tragicamente legato a certi dolorosi aspetti della sua vita privata. Dotata d'intelligenza non comune e di uno straordinario talento (nel periodo della Keystone fu persino regista accanto a Sennett e collaborò con Chaplin nella regía

(1) Cosí si esprimeva l'attrice a proposito di questo film, una vera eccezione nella sua carriera: « ...*Quando giravamo* Goodness Gracious *credo di essermi divertita assai piú di quanto possa divertirsi chiunque veda il film. Gli spettatori non possono udire le battute degli attori, e pochi sono quelli che riescono a capirle dai movimenti delle labbra. Io avevo inventato parole e battute adatte alla mia parte, e se il pubblico potesse sapere le cose buffe che dicevo, si farebbe parecchie risate. Insomma è un vero spasso recitare nei films del genere di* Goodness Gracious » (da un'intervista di Monte M. Katterjohn a Clara Kimball Young: in « *The Photoplay Magazine* », Chicago, October 1914).

di per lo meno quattro dei numerosi films che interpretarono insieme) si distinse particolarmente nel secondo periodo della sua carriera, in una serie di commedie brillanti, la piú nota delle quali è senza dubbio *Mickey* (1918), che rappresenta anche il momento culminante della sua parabola di attrice. Non è forse questa l'occasione piú opportuna né certo la sede piú adatta per rispolverare le incresciose vicende che un giorno furono oggetto di tutti i pettegolezzi dei « fans magazines », o per ricordare gli scandali che ebbero il triste potere di stroncare di punto in bianco una delle piú luminose carriere della storia di Hollywood: pure, a distanza di tanti anni, la figurina impertinente di questa attrice conserva una vitalità e un significato che non mi pare siano da ricercarsi soltanto nel suo semplicistico personaggio di « ingenua-rompiscatole », oppure nel suo invero eccezionale temperamento comico, ma anche direi nel suo tragico destino di donna. Espressione di tutta un'epoca che aveva davvero perso la testa (la corrotta e viziosa Hollywood dei « twenties », la città delle orge e degli scandali, degli assassinî misteriosi e degli epistolari a puntate, « rivelati » dalla solita segretaria), Mabel Normand ne è anche per noi una delle piú clamorose e forse innocenti vittime: in una storia del costume hollywoodiano, un personaggio senza dubbio di primissimo piano. Un discorso certo sproporzionato alla tenue favoletta per signorine di questo *Mickey*, che non è altro che una commediola alla Mary Pickford, a tratti divertente ma in fondo tirata un po' troppo per le lunghe e con un linguaggio standardizzato, ravvivata però continuamente dalla presenza della protagonista che riesce sempre a svincolare il proprio personaggio dal « tipo Pickford » (nel quale la produzione avrebbe evidentemente voluto incasellarla) grazie appunto alla sua scanzonata e modernissima recitazione, che la colloca indubbiamente fra le attrici piú personali e interessanti del cinema silenzioso.

Un altro prodotto dello « star system », e fra i piú universalmente noti, è il personaggio di Douglas Fairbanks: negli Stati Uniti d'America la sua popolarità è ancora talmente viva, che la Cineteca del Museum of Modern Art gli ha dedicato ben quattordici programmi (pari a quindici titoli di films), cioè a dire il doppio dei programmi dedicati a Griffith o a Lubitsch. Il valore dei suoi films migliori, oltre che nella scattante fotogenía della sua persona e nella simpatía che emana da tutta la sua figura, è da ricercarsi mi pare nel ritmo trascinante e veloce di

non poche sequenze, suggerito — questo è il punto — non tanto da esigenze di copione o di regía, quanto piuttosto dalla stessa maniera di muoversi e di atteggiarsi dell'attore. Un raffronto fra i due films inviati da New York, *The Mark of Zorro* (1921) e *The Gaucho* (1928: quest'ultimo però, come si è già detto, non presentato al pubblico veneziano) può essere anzi, proprio a tale proposito, abbastanza indicativo: nel primo infatti, il personaggio di Douglas è ancora grezzo e tuttavia pieno di estro e di vivacità, già popolare ma non ancora schiavo di certe formule divistiche. Sette anni dopo, palesi esigenze di rinnovamento e persino di approfondimento psicologico ne rallentano continuamente la foga, mentre l'operatore si attarda volentieri sui rudi e abbronzati lineamenti del suo viso ridente o addolorato, in una serie di mezzi primi piani leccati e sfumati come quelli degli ultimi films di Valentino: anche Douglas è divenuto — lo voglia o no — un piú o meno dichiarato afrodisíaco per spettatrici insoddisfatte. Dei due films, *The Mark of Zorro* è l'espressione tipica del buon film commerciale del '20, prodotto con adeguati mezzi e raccontato in punta di penna da un regista di mestiere come Fred Niblo la cui mediocre personalità appare nettamente influenzata dalla presenza sempre determinante del protagonista; *The Gaucho* è invece soltanto la stanca replica di un cliché, appesantita da assurde ambizioni contenutistiche (si veda la miracolosa guarigione dall'infezione di lebbra, col conseguente mutamento della psicologia del protagonista: il tutto coronato dall'apparizione di una Madonna che ha le fattezze di Mary Pickford!).

Il film piú importante di tutta la retrospettiva, e — a parte *Ordet* di Dreyer — forse di tutta la Mostra di Venezia, è invece — come si è già accennato all'inizio — il mirabile *Tol'able David* (1921) di Henry King. Esso venne prodotto in un momento di particolare euforía industriale, e forse in seguito a una momentanea distrazione dei produttori: siamo nell'aureo periodo in cui Stroheim — in attesa di dirigere *Greed* — può ancora dettare legge alla Universal, e Griffith riesce a dirigere i suoi ultimi capolavori prima di venire assorbito anche lui dalla macchina dell'industria; in cui Sternberg e Flaherty iniziano la loro attività come « indipendenti », mentre infine giungono dall'Europa Lubitsch e Sjöström, Leni e Murnau. Tratto da una novella di Joseph Hergesheimer apparsa sul « Saturday Evening Post » (che — dato l'argomento — non si riesce a comprendere quali miraggi di grossi profitti lasciasse intravvedere alla produzio-

ne), è uno dei pochi films americani dell'epoca — al di fuori del filone « western » — in cui venga attentamente descritta la patriarcale vita della provincia meridionale e l'atmosfera caratteristica delle campagne del Sud. La genuina materia spettacolare su cui si basa la semplicissima storia di un bravo ragazzo timido e inesperto (il tipo dell'« his mother's boy », ovvero del « cocco di mammà »), che diventa uomo dinanzi alle difficoltà, e che — rischiando la propria vita in una drammaticissima lotta col classico « cattivo » — finisce per salvare i suoi cari dalla nefasta influenza di una banda di malviventi, fu certo l'elemento che dovette piacere di piú al pubblico, e che decretò il formidabile successo del film, nonostante la concorrenza della piú appariscente produzione contemporanea, a base di vicende sensazionali di amori peccaminosi e di inutili sfarzi. Ma a parte tale aspetto pur sostanziale, quel che rende oggi il film di estremo interesse è il fatto che si tratta di un'opera di serissima fattura, ineccepibile dal punto di vista formale, e stilisticamente improntata ad uno spoglio e vigoroso realismo, direttamente derivato dalle migliori prove in tale direzione dei maestri americani precedenti, da Porter a Griffith a Ince, senza ancora alcuna influenza europea. Quel che meraviglia cioè ancor oggi in *Tol'able David* è il completo raggiungimento di certi risultati espressivi col minimo dei mezzi tecnici, anzi con una continua sbalorditiva assenza di ogni tipo di tecnicismo. La chiara e accurata (mai ricercata) fotografia dei luminosi esterni e dei morbidi interni, la avvertita sapienza con cui il racconto si articola attraverso una serie di inquadrature fisse (senza alcun movimento di macchina), la freschezza della recitazione, la spontanea incisività delle figure di primo e di secondo piano, l'autenticità e il gusto della ambientazione, l'uso sempre puntuale e tuttavia discreto e mai insistito del materiale plastico, la lineare essenzialità della trama il cui interesse non rallenta mai neppure un istante, rendono questo film del 1921 uno dei piú ragguardevoli esempi di cinema silenzioso, ed uno dei piú bei films dell'intera storia del cinema americano. Non per nulla Pudovkin nel suo « Film e Fonofilm » cita piú volte l'opera di King, riportandone intere sequenze come dimostrazioni di linguaggio esemplare: e tutti sanno quanto i sovietici abbiano appreso da quel periodo di generose scoperte sul piano del linguaggio che in America va dal 1910 al 1920.

Tol'able David può insomma essere considerato il punto di arrivo di una tradizione e — per quanto firmata da un « minore » — l'opera piú tipica e per certi aspetti persino la piú com-

pleta di un'intera « scuola », il cui capostipite rimane sempre, come si sa, il grande Griffith. Sembrerà paradossale, ma dopo la pienezza di un tale risultato il cinema americano muto pare abbia ormai esaurito la sua funzione stimolatrice e di avanguardia: da questo momento Hollywood aprirà infatti le porte agli ingegni stranieri, mentre nei suoi films di maggiore prestigio artistico comincerà a farsi sentire l'eco dei capolavori svedesi e tedeschi.

Fausto Montesanti

Il programma della Restrospettiva del film americano

I - Lo sviluppo della narrativa

THE EXECUTION OF MARY QUEEN OF SCOTS — *Origine*: U.S.A., 1893-94 - *Produzione*: Edison Co. - *Regia*: William Heiss - *Attori*: sconosciuti.

WASHDAY TROUBLES — *Origine*: U.S.A., 1895 - *Regia*: Edmund Kuhn - *Attori*: Edmund Kuhn e altri.

THE TRIP TO THE MOON (*Voyage dans la lune*) — *Origine*: Francia, 1902 - *Produzione*: Georges Méliès - *Regia*: Georges Méliès - *Fotografia*: Lucien Tainguy - *Attori*: Georges Méliès, Ballerini del « Théatre du Chatelet » (le Stelle), Acrobati delle « Folies Bérgère » (i Seleniti).

THE GREAT TRAIN ROBBERY — *Origine*: U.S.A., 1903 - *Produzione*: Edison Co. - *Regia*: Edwin S. Porter - *Attori*: George Barnes, « Broncho Billy » Anderson, A. C. Abadie, Marie Murray.

RESCUED BY ROVER — *Origine*: Gran Bretagna, 1905 - *Produzione*: Cecil Hepworth - *Regia*: Cecil Hepworth.

POSSIBILITIES OF A WAR IN THE AIR — *Origine*: Gran Bretagna, 1906 - *Produzione*: Warwick Trading Co. - *Regia*: Charles Urban.

QUEEN ELIZABETH (*La Reine Elisabeth*) — *Origine*: Francia, 1912 - *Regia*: Louis Mercanton - *Attori*: Sarah Bernhardt, Lou Tellegen.

II - D. W. Griffith

RESCUED FROM AN EAGLE'S NEST — *Origine*: U.S.A., 1907 - *Produzione*: Edison Co. - *Regia*: Edwin S. Porter - *Soggetto*: Edwin S. Porter - *Fotografia*: Edwin S. Porter - *Attori*: D.W. Griffith (il padre).

THE LONELY VILLA — *Origine*: U.S.A., 1909 - *Produzione*: Biograph Co - *Soggetto*: da una storia di Mack Sennet - *Regia*: D.W. Griffith - *Fotografia*: Arthur Marvin e G. W. Bitzer - *Attori*: Marion Leonard, C.H. Mailes, Mary Pickford, Adele de Garde, Mack Sennett, James Kirkwood.

THE MOTHER AND THE LAW — *Origine*: U.S.A., 1914-1919 - *Produzione*: Wark Producing Corp. - *Regia*: D.W. Griffith - *Fotografia*: G.W. Bitzer e Karl Brown - *Attori*: Mae Marsh, Robert Harron, Miriam Cooper, Sam de Grasse, Vera Lewis, Lloyd Ingraham.

III - La nascita del cinema americano

MICKEY — *Origine*: U.S.A., 1918 - Produzione: Mack Sennett - *Regia*: Richard Jones - *Protagonista*: Mabel Normand.

GOODNESS GRACIOUS — *Origine*: U.S.A., 1914 - *Produzione*: Vitagraph - *Regia*: James Young - *Attori*: Clara Kimball Young, Sidney Drew.

STENOGRAPHER WANTED — *Origine*: U.S.A., 1909 - *Attori*: Flora Finch, John Bunny.

IV - La nascita del cinema americano

UNCLE TOM'S CABIN — *Origine*: U.S.A., 1903 - *Produzione*: Edison Co. - *Regia*: Edwin S. Porter - *Fotografia*: Edwin S. Porter.

TOL'ABLE DAVID — *Origine*: U.S.A., 1921 - *Produzione*: First National Pictures - *Soggetto*: da una novella di Joseph Hergesheimer - *Regia*: Henry King - *Sceneggiatura*: Edmund Goulding - *Fotografia*: Henry Cronjager - *Attori*: Richard Barthelmess, Gladys Hulette, Warner Richmond, Marion Abbott, Ernest Torrence.

V - Douglas Fairbanks

THE MARK OF ZORRO — *Origine*: U.S.A., 1920 - *Produzione*: Fairbanks-United Artists (Adattamento cinematografico di Douglas Fairbanks del racconto di Johnston McCulley « The Curse of Capistrano ») - *Regia*: Fred Niblo - *Attori*: Douglas Fairbanks, Marguerite de la Motte, Robert McKim, Claire McDowell, Noah Beery.

La critica italiana a Venezia

Piú di cinquecento giornalisti accreditati, tra italiani e stranieri, raro il caso di un inviato da piú giornali, piú frequente quello di molti per uno solo; milioni di parole scritte tra il 25 di agosto e il 10 di settembre: questo un primo bilancio grossolano della stampa alla mostra di Venezia. Se le cifre siano eccessive, se ogni giornalista avesse le carte in regola per essere considerato tale, se i resoconti siano stati improntati al rispetto dovuto nei confronti di una manifestazione che — almeno per definizione — vien detta d'arte, se i quotidiani abbiano dato il giusto risalto agli scritti di cinque centurie di critici: son cose, tutte queste, che non riguardano direttamente il nostro lavoro. Il cui scopo è quello di riportare, con la massima obbiettività possibile, i piú interessanti giudizi apparsi sulla stampa italiana a proposito dei 30 film presentati in concorso. Obbiettività, si diceva, relativa, in quanto l'aver selezionato certi brani piuttosto che altri implica già una scelta, l'aver sottolineato determinate affermazioni sottintende una presa di posizione, e può essere discutibile anche il criterio da noi seguito: che è quello di dar maggior rilievo di opinioni e contrasti ai film piú discussi e premiati. Ci pare che questo lavoro abbia comunque una sua utilità: il lettore rivedrà a distanza di tempo i giudizi espressi frettolosamente, spesso viziati alle origini da motivi contingenti. E attraverso questi potrà documentarsi sul gioco delle parti in cui la critica italiana tuttora si dibatte, sui suoi ormai arcinoti difetti, ma anche — e sono questi gli esempi che abbiamo scelto con maggiore soddisfazione — sulle felici e folgoranti intuizioni per cui un critico, ancorché non molto provveduto e costretto da remore e vincoli, comprende nella sua totalità il significato dell'opera cui ha assistito.

Ciò detto bisognerà avvertire che da uno sguardo complessivo di quanto è stato scritto tra un'analisi e l'altra dei film nel corso della manifestazione e sopratutto dai bilanci che ogni inviato ha tratto dopo la distribuzione dei premi e la chiusura della mostra, emerge un senso di generale insoddisfazione nei con-

fronti dei risultati artistici del Festival di quest'anno. Non intendiamo riportare i severi giudizi sulla pletoricità dei film presentati, né le amare frecciate sulla inadeguatezza della maggior parte di questi a figurare in una mostra d'arte, né le critiche alle deficienze organizzative, né le proposte di radicali riforme avanzate da piú parti. A noi è sufficiente rilevare come questo dissenso abbia raggiunto vertici di insolita asprezza. Tale coro di proteste, però, non riguarda i giornali marxisti e gran parte dei fiancheggiatori; tra costoro chi ha criticato la mostra nel suo complesso l'ha fatto in sordina, senza quel clangore di buccina cui eravamo abituati. E' lecito credere che questo atteggiamento sia stato suggerito dall'opportunità di non inficiare un verdetto finale che ha accontentato tutti e sopratutto i graditi ospiti di oltre cortina, oppure dal tentativo di non inimicarsi in epoca di distensione le autorità costituite. Vedremo comunque come questa distensione — che in campo critico se la parola dialettica significa ancora qualcosa non dovrebbe aver senso — sia stata cavallerescamente applicata all'atto pratico solo da una parte, essendosene l'altra solo attribuiti i meriti e i risultati.

Ordet

Un cospicuo esempio di quanto scriviamo ci è offerto da come la critica di sinistra ha accolto *Ordet,* con cui iniziamo la nostra rassegna. Che vedrà per primi esaminati i film che per un verso o per un altro hanno ricevuto un premio (e sono molti: 14 su 30 in un Festival che moltissimi hanno definito squallido) e poi gli altri, con particolare riguardo agli esclusi dal « palmarés ».

Lasciamo volentieri il primo posto ad Umberto Barbaro. Vecchio nemico di Dreyer, egli scrive su VIE NUOVE: « *Il nuovo film di Dreyer ha disorientato il pubblico fin dall'inizio e lo ha, nel complesso, sconcertato e offeso... il film è traviato da un temperamento quanto mai atrabiliare e iettatorio, e guastato da un fumoso e pretenzioso irrazionalismo* ». Si tratterebbe, insomma, di un film « *assurdo e degradante* », né potrebbe essere diversamente dato che « *oggi in Italia, i film di Dreyer, come il* Vampiro *o* Dies Irae *sono concordemente giudicati, dagli intenditori, come goffe, pretenziose e ridicole espressioni di un'impotenza artistica che tenta invano di surrogarsi con isteriche manifestazioni sadistiche* ». Di un giudizio del genere non si può sorridere, bisogna prenderlo sul serio. Tragicamente. Vediamo allora chi so-

no i « concordi intenditori » di cui parla Barbaro. Anzitutto — noblesse oblige — Ugo Casiraghi e Gabriella Smith, esponenti qualificati della critica marxista. Il primo sull'UNITA' afferma che un giudizio sintetico dell'opera dà l'impressione di un immenso talento sprecato. Dreyer infatti, secondo Casiraghi, non sarebbe riuscito « *a compiere il miracolo di fondere con il linguaggio credibile dell'arte un tema astratto per eccellenza come quello della fede cieca ed assoluta, e immagini cosí spietatamente materiali* ». Invece per la Smith « *è piuttosto arduo convincere il pubblico del miracolo e Dreyer infatti non è riuscito nel suo intento. Che cosa ha voluto dimostrare?* » Si chiede la tormentata inviata del PAESE: « *una posizione quasi oscurantista; è la lotta all'intelligenza, al raziocinio, e noi siamo d'avviso che Dreyer è piú su questa posizione che su quella dell'uomo che in buona fede crede ai miracoli. E pensiamo che i cattolici autentici non possano accettare questo film per buono* ». Cattolico è infatti Pasquale Ojetti, direttore di CINEMA, che si chiede: « *Siamo uomini di poca fede? Forse* ». O forse lo è Dreyer che « *legato ad una forma perfetta, quasi disturbante per la minuziosa ricerca di effetti, ha creduto di poter convincere lo spettatore alla credenza del miracolo della resurrezione. La freddezza delle immagini, la composizione dei quadri ci porta però piú in un clima di esorcismo che di fede cristiana e il prodigio avviene secondo un meccanismo tutto pagano, di stregoneria, quasi* ». Del che si scandalizza anche Marco Ramperti (IL ROMA). Egli griderà in sede di consuntivo che c'è stato *sacrilegio*, che si è *bestemmiato Gesú*, che *il miracolo è compiuto da un idiota* per effetto di un « Ordet » pronunciato « *in un balbettato falsetto da povero cretino. Ora equivoco mistificatore, scambiato dai semplicioni della giuria per ineffabile spiritualità, questo fumo di nordica nebbia che i nove giudici del Lido hanno voluttuosamente respirato come fumo di mistico incenso, sarebbe ancora accettabile in un film che avesse un rilievo, un movimento, un qualunque interesse psicologico, descrittivo o narrativo: mentre questo è lento, inerte, incolore, due volte oppressivo quasi insieme vi incombessero, senza mai farci sentire un soffio vitale, un afa di scirocco e un gelo di tramontana, in una lunga immobilità di notte boreale!* ». Come cattolico il Ramperti ci sembra un tantino indietro, come prosatore ancor piú. Ma cattolico è anche Paolo Valmarana per cui invece « *nonostante l'ambientazione in un paese protestante, la religiosità che circola per tutto il film, è religiosità viva, contemporanea, tale da poter essere di buon grado accolta dal cattolico d'oggi* ». E il giudizio su Dreyer suona cosí: « *Egli ha*

chiuso personaggi e vicende in una meravigliosa unità d'ambiente e di mezzi espressivi (IL POPOLO). E di rincalzo un altro cattolico, Cavallaro dell'AVVENIRE D'ITALIA: « *Usciamo agghiacciati , sbalorditi, dalla sala di proiezione del Palazzo del cinema... è un film da capire un po' alla volta, di cui ci vergognamo di scrivere già oggi alcune impressioni, quasi dei giudizi, quando l'autore vi ha pensato su per vent'anni* ».

Tuttavia la nostra esposizione sarebbe lacunosa se sintetizzassimo in questi giudizi l'interesse enorme che *Ordet* ha suscitato. Se quelli negativi sono ancora pochi — Marinucci, per esempio, che sul MOMENTO SERA parla di film « *sopravalutato per il potere magnetico del nome e per la sua esteriore nobiltà compositiva* », o Carlo Di Lorenzo (L'EUROPEO): « *tutto l'insieme* (ci è sembrato) *per adoperare una parola pericolosa ma precisa, inutile* » —, tutta una galleria di consensi ha circondato il film di Dreyer: da Panicucci (EPOCA): « *Era l'unica montagna in un paesaggio tutto di collinette* » a Rossetti (CRONACHE): « *Solo a* Ordet *si deve se la barca di Venezia non ha fatto quest'anno un disastroso naufragio* »; da Elia Santoro (LA PROVINCIA, di Como): « Ordet *non è soltanto un grande film, ma è il capolavoro della maturità di Dreyer, è il completamento di un ciclo che ebbe inizio nel 1919 con* Il presidente *e che si espresse attraverso i motivi della stregoneria e del martirio* », a Federico Frascani (IL GIORNALE, di Napoli): « *Un grande, nobile film. Si può parlare per esso di arte e si può parlare anche di poesia... I personaggi di* Ordet *non sono simbolici: hanno una coerenza psicologica esemplare e la vicenda che vivono risulta dotata di una umanità resa sovente con realistico accento* ». E Gaetano Carancini: « *Unità sorprendente di uno stile che non conosce debolezze, attimi di incertezza, e risulta la componente dei vari elementi che costituiscono il film: la scenografia, la recitazione, l'illuminazione, la musica... Uno stile che creata un'atmosfera di realtà quasi irreale (mi si passi il gioco di parole contradittorie) in essa trasporta lo spettatore, obbligandolo a credere, con Dreyer, alla logica, alla ineluttabilità del miracolo. Un'opera, dunque, quale veramente ne appare una sí e no ogni dieci anni: un altro classico da consegnare alla storia del cinema* » (LA VOCE REPUBBLICANA).

Infine, tra i « non intenditori » — per usare il termine nell'accezione « barbarica » — si inserisce anche Guido Aristarco, che su CINEMA NUOVO, pur tra molte riserve in tono assai sommesso, scrive: « *E' opera sconcertante, piena di contraddizioni interne che portano a un interrogativo cui non è possibile rispondere con disinvoltura* ». Non si tratta di « *calligrafia sia pure eccezionale* »,

ma di autentico stile: « *Tutti si portano dietro, si trascinano una stanchezza interna, cosí meravigliosamente sottolineata dalla lentezza estrema del racconto, ottenuta con lunghe inquadrature, con pacati movimenti di macchina, pochi gli stacchi e solo qualche passaggio di mascherino negli esterni, qualche primo piano: quelli, stupendi, della donna durante il parto, e poi distesa sul letto di morte* ». Da cui evince che forse *Ordet* non è proprio, come dice Barbaro, l'opera di un « sadico », ma quella di un « maestro ».

La cicala

Quasi tutti d'accordo, dunque, sul fatto che *Ordet* è stato il pezzo forte della mostra. E sul giudizio della giuria che lo ha anteposto alla *Cicala* di Samsonov. Questo film tuttavia ha riscosso consensi da critici di diverso gusto e provenienza. Secondo l'UNITA' il successo del film è dovuto a un « *clima culturale, per cui gli artisti appena usciti dalle varie scuole teatrali o cinematografiche dell'URSS posseggono già una tecnica completa, non solo, ma affrontano gli scrittori classici nei loro problemi e nella loro ambientazione storica con il rispetto che è frutto di alta comprensione* » ma nel complesso il Casiraghi sembra perplesso nel giudicare un film che benché prodotto nell'URSS « *è un bell'esempio di quella evoluzione che il cinema moscovita sta compiendo verso una piú libera trattazione di problemi umani e psicologici. Di propaganda politica non c'è in questo film nemmeno l'ombra* » (IL MESSAGGERO). Ciò che non vede Contini sembra volerlo trovare a tutti i costi Corrado Terzi secondo cui il nocciolo di quest'opera è « *la vittoria di Dymov su Olga, cioè dei valori migliori dell'uomo sulle fantasie piú inutili e sciocche* » (L'AVANTI). Ove la parola « fantasie » va intesa in una accezione forse troppo vasta. *La cicala* è accettato senza riserve anche da Gino Visentini (IL GIORNALE D'ITALIA): « *Qualche scena aggiunta dal regista per colmare certi vuoti inevitabili nella trascrizione cinematografica di un'opera letteraria, e forse per precisare meglio il carattere e l'epoca della narrazione, non pregiudica la fedeltà al mondo cecoviano, di cui il film di Semsonov serba inoltre il profumo e la grazia del tessuto poetico* ». Qualità, queste, che non vi riscontra affatto Gian Luigi Rondi che sul TEMPO scrive: « *Non c'è il modo di essere di quei personaggi, la loro misura nell'andare insieme, il significato del loro scontrarsi. Ci sono due figure principali — il marito e la moglie — che non vanno oltre*

la mcachietta; e una macchietta, poi, dati i termini narrativi cui si affida, che, sfrondata di quel delicato intreccio di rapporti segreti, diventa quanto di piú convenzionale possa offrirci lo schermo ». Rondi inoltre ritrova nel film elementi di pesantezza ideologica: « *una caricatura che, spesso, ti sembra anche voluta, quasi il regista Samsonov abbia voluto dire al pubblico: vedete quanta leggerezza, stoltezza e cattiverìa c'era nei borghesi ai tempi degli zar* ». Tali elementi satirici paiono ad Alfredo Di Laura (LA GIUSTIZIA) uno dei pregi maggiori del film: « *il pungolo della satira contro un certo mondo borghese, edonista, inutile e incosciamente nemico della scienza e della vera cultura, si accoppia con una costruzione accurata del mondo psicologico di ciascun personaggio, rivelantesi non solo nel dialogo sempre felice ma in ogni piú modesto atteggiamento di ciascun interprete* ». Piú freddo Arturo Lanocita: « *Per essere un giovane alla sua prima prova, non dà certo segno di audacia e non si lascia tentare dalla frenesia innovtrice... l'interpretazione è il piú pregevole elemento di questo film russo* » (IL CORRIERE DELLA SERA). Quasi gelido CINEMA NUOVO: una recensione di poche righe ove si parla solo di « *una civiltà letteraria e cinematografica non comuni* », di « *pittura dell'ambiente ricostruita con estrema accuratezza* » e si fa perfino un po' d'ironia sul « *tradizionale triangolo lui lei e l'altro* ». D'altra parte CINEMA e LA VOCE REPUBBLICANA danno fiato alle trombe dell'entusiasmo: « *Se l'informazione non ci imponesse di dividere equamente tra tutti i film lo spazio riservato al resoconto veneziano, noi dedicheremo molte cartelle a quest'opera...* » scrive il primo; ed il secondo: « *Un'opera che meriterebbe un esame piú approfondito e che rivela un artista di grandi, anzi di eccezionali possibilità* ». IL POPOLO scrive di « *un bovarismo senza malinconia, che per apparire piú definito e con una maggiore forza di condanna, non riesce, se non rare volte, ad esprimere l'ambiente ed i motivi da cui la vicenda doveva trarre la sua forza e la sua plausibilità* ». Il che invece appare completamente risolto a Roberto Minervini (IL CORRIERE DI NAPOLI) in quanto « *bisogna riconoscere al Semsonov il merito di averlo davvero interpretato, lo stile del Cecov, in questa complessa novella fatta di sfumature, penombre, elementi psicologici effettivi, apparenti, contrastanti* ». Giudizi parecchio contrastanti, come si vede, ma nel complesso per la verità favorevoli. Peccato che il solito ineffabile Barbaro abbia sentito il bisogno di dire la sua, scrivendo dopo molti giorni sull'UNITA' un articolo in cui ci spiega come e qualmente « *l'arte... che fino a ora eravamo*

soliti attribuire alla matura e lunga esperienza, ora ci si rivela poter esser propria anche di artisti ai primi passi. A condizione, evidentemente, che essi siano in possesso di sicuri strumenti ideologici ». Evidentemente.

Il grande coltello

Se a *Ordet* e a *La cicala* è toccata la felice sorte di essere sceverati a lungo dalla critica, non altrettanto può dirsi de *Il grande coltello*, il film americano di Robert Aldrich, che pure ha ricevuto il terzo premio assoluto. Ciò perché la proiezione pomeridiana dell'ultimo giorno del festival non è certo la piú adatta per trovar largo posto nei quotidiani dell'indomani, zeppi di elenchi di premi e di considerazioni generali. I monarchici affezionati lettori di Marco Ramperti (IL ROMA) hanno potuto leggerne solo la trama, per esempio; ma effettivamente anche i giudizi degli altri critici sono sintetici, quasi telegrafici. Nessun entusiasmo da parte di Leo Pestelli (LA STAMPA): « *un film artificiosamente abile... derivato, come si sente anche troppo, da un lavoro teatrale* ». Riserve di linguaggio da parte di Dario Ortolani (GAZZETTA DEL POPOLO): « *La pellicola muta scena solo tre o quattro volte denunziando l'assoluta indifferenza del regista per i mezzi cinematografici e affidando al dialogo e alla crescente tensione creata dallo sviluppo della vicenda la sua presa sul pubblico* »; e proteste di Dario Zanelli (IL RESTO DEL CARLINO) cui sembra che il premio sia stato conferito per motivi diplomatici a un film « *greve e faticoso* », in cui è « *degno di ammirazione lo sforzo degli interpreti. A loro, senza dubbio, erano indirizzati i calorosi applausi del pubblico* ». Tutti, comunque, sono concordi nel considerare *Il grande coltello* come il miglior film americano del Festival, sopratutto per gli intenti polemici in esso contenuti. Rileva il MESSAGGERO che « *non c'è nulla di sincero e nulla di spontaneo; ma per quanto la storia sia capziosa, è presentata e svolta con tale sicurezza e tale incalzante asprezza da interessare ed avvincere* ». Tali intenti sono favorevolmente sottolineati dall'UNITA' (« *è un coraggioso e talvolta implacabile atto di accusa contro i sistemi e lo ambiente di Holloywood* ») e da Maurizio Liverani in PAESE SERA: « *L'ambiente di Hollywood, stando al film, non differisce da quello dei gangsters, quelli della peggior pasta* ». Secondo il MOMENTO SERA « *il racconto ha una violenza e una polemica che sembrano eccessive... tuttavia si tratta di un'opera inconsueta e non poco interessante* ».

Cosí anche i giudizi dei due quindicinali cinematografici, anche se piú meditati e quantitativamente sviluppati non differiscono molto da quelli accennati e contrastanti. Per CINEMA NUOVO l'opera « *ci presenta, in polemica con le grande case produttrici, un'immagine estremamente amara, drammatica ed attendibile dei sistemi adottati da Hollywood, il progressivo annullamento di ogni personalità umana che essi operano* » e lo fa con « *momenti di grande efficacia* » mentre « *Ida Lupino, piú che mai intelligente, appare nella sua piena maturità di donna e di attrice* ». E per CINEMA « *le accuse al mondo di Hollywood sono cosí violente da far supporre che la polemica sia stata dettata piú da rancori personali che dal desiderio di modificare uno spiacevole stato di fatto* ».

Le amiche

E finalmente, nell'elenco dei premi, si trova un film italiano. I nostri critici, si sa, sono particolarmente attenti ai nostri film e qualche volta particolarmente benevoli. Non è questo il caso di Antonioni, il cui film è stato certo assai discusso e non è arrivato indisturbato al premio, tanto che il riconoscimento assegnatogli viene definito lapidariamente dal MOMENTO SERA come « *Pazzesco!* ». Vediamo di raccapezzarci in un intricato avvicendarsi di consensi e no. Certamente il problema centrale di Antonioni era quello di ricreare sullo schermo il racconto di Pavese, facendone tuttavia un'opera sua. Quasi tutti i nostri critici se lo sono saggiamente domandato e hanno variamente risposto. « *La materia del racconto di Pavese appare perciò ammorbidita e un poco romanticizzata... sul quadro desolante del « milieu » borghese cui le cinque amiche appartengono sembra discendere alla fine un raggio di speranza* ». (IL RESTO DEL CARLINO) Un'interpretazione, quindi. Ma d'altra parte: « *La trasposizione del romanzo (psicologico e di costume) nella celluloide, è avvenuta per merito dell'Antonioni, senza apprezzabili danni all'attendibilità del racconto; segno che nella pacata e lucida narrazione dello scrittore c'erano sufficienti e ben vivi elementi d'interesse cinematografico. Merito del regista, comunque, l'aver saputo trarre convincente partito da un realismo tanto eloquente e profondo*» ; cosí Alberto Bertolini sul GAZZETTINO: parebbe trattarsi di una piatta traduzione anche se corretta. Quand'ecco, per la terza faccia della luna, « *forse una delle ragioni per cui Antonioni è stato questa volta tanto meno convincente delle altre, e non si*

fa conoscere che per qualche tocco, è d'aver trovato una materia già preoccupata, un mondo conchiuso. Cosí è avvenuto che dopo un inizio gracile e stentato, il film si perde in un minuzioso frastaglio di psicologia e d'ambiente che confonde e stanca; che la materia non si scaldi, il racconto non s'intoni » (LA STAMPA): un'interpretazione sbagliata, allora? Chi non ha trovato finora una risposta non la otterrà neanche da queste note che vedono certi critici oscillare tra le riserve e il moderato favore (« *la fluida orchestrazione della recitazione, la sottile caratterizzazione psicologica, le raffinate immagini, proprie, per fare l'esempio che ci viene primo e spontaneo, del George Stevens di* Un posto al sole »... eppure ci sono « *difetti gravi e molteplici, di ordine tecnico, di impianto narrativo, di insufficienza degli interpreti* » (CRONACHE), la stroncatura precisa e senza appello, anche se si riconosce nel complesso l'importanza della personalità di Antonioni (« *se consideriamo il racconto nel suo insieme e, ponendoci alla dovuta distanza, guardiamo tutti questi personaggi nella totalità dei loro gesti, nella cornice in cui vivono, alla luce delle parole che ci fanno intendere; allora ci tocca rilevare una stentata linearità narrativa, un'oscurità di temi, un fiorire faticoso di lacune, una gratuita posizione psicologica di molte situazioni. Le storie delle quattro donne non si equilibrano mai, il loro alternarsi è spesso frammentario e scade sovente nell'episodico* », IL TEMPO) e l'elogio senza riserve (« *Un film di grandissimo impegno, che egli ha condotto secondo una narrazione che definiremmo dei " giri di vite " successivi. Per intenderci: egli parte da un fatto, e questo fatto dilata in un successivo episodio che descrive l'ambiente e i personaggi; ma già in questa descrizione si rivela l'elemento che determinerà il racconto di un successivo fatto: e cosí di seguito fino alla fine, legando il tutto con quelli che già altra volta chiamammo " vincoli interni ": quei legami invisibili che hanno permesso ad Antonioni di costruire un film unitario, nonostante le apparenti digressioni, con personaggi che ogni gesto, ogni parola, ogni atteggiamento definiscono sempre meglio e sempre piú acutamente, fino a raggiungere la compiutezza di un ampio quadro autentico, vero, di prima mano, di una realtà umana e sociale della vita italiana* », LA VOCE REPUBBLICANA). Brevemente citeremo ancora il giudizio del non meglio identificato L.T., critico del SECOLO, cui il film appare « *mediocre... mancante di unità narrativa, di verità, di significato. Appartiene ad un realismo di maniera freddo e senza vibrazioni* », quello di VIE NUOVE che si morde le dita perché « *un personaggio dialettico, che avrebbe potuto rappresentare la classe sana e*

ascendente, di fronte a quella in declino » non era molto in luce; « *Se questa funzione fosse stata adeguatamente svolta gli avrebbe dato, oltre ad un alto livello morale, anche un effettivo valore artistico* » e infine il lungo ed appassionato elogio di CINEMA NUOVO. L'equilibrio, dopo il « *Pazzesco!* » iniziale di Marinucci, è cosí ristabilito.

Faccia di topo

Ora, è chiaro che i tre film insigniti del leone d'argento è molto opinabile lo meritassero. Uno, almeno, è risultato attraverso le nostre citazioni decisamente mediocre; forse neppure con le carte in regola per stare ad una mostra d'arte. Gli altri due, per quanto discussi a fondo e pertanto non privi di motivi d'interesse, è dubbio che stessero sul piano dell'arte. Comunque la giuria, non contenta di aver largheggiato, non si è accontentata dei tre leoncini che aveva a disposizione e ha creduto opportuno aggiungere un altro! Che è toccato al film olandese di Staudte *Ciske de rat*. Sul quale film è difficile trovare profondi dissensi d'opinione, sicché tutta la critica unanime lo aveva giudicato sul piano delle eccellenti intenzioni rimaste allo stadio della mediocrità. L'AVVENIRE D'ITALIA aveva sí tentato di farne oggetto di polemica: « *Spesso la macchina da presa coglie effetti piú intensi di quanto vorrebbe il dichiarato ottimismo del testo, cosí fiducioso nelle istituzioni costituite e nei miracoli dell'assistenza laica* » e, dalla parte avversa, L'AVANTI rispondeva: « *Staudte ha superato ogni difficoltà: il film, basandosi su una sceneggiatura scritta dal regista stesso, è veramente il risultato di un grande artista delle immagini, che sa controllare l'azione e dosare gli effetti* », pur facendo delle riserve sulla critica ai sistemi peedagogici non sufficientemente approfondita. Ma, siamo sempre sul piano del contenutismo programmatico. Piú sbrigativo Pietro Pintus, su LA SETTIMANA INCOM ILLUSTRATA, ne aveva scritto: «*una opera sincera e ben raccontata, forse un po' prolissa ma realizzata con serietà e delicatezza* », e, Morando Morandini in LA NOTTE « *rimarrà nella sua carriera* (di Staudte) *un nobile tentativo, ma un'opera minore. Raccontato con gusto, ricco di delicate annotazioni psicologiche, recitato con misurata bravura da un efficiente complesso di attori, il film ha i suoi punti deboli in un'eccessiva complessità tematica, in uno schematismo ideologico proprio ai racconti dagli intenti scopertamenti didattici e in una prolissità di narrazione che rende superflui gli ultimi trenta mi-*

nuti ». E via su questo filo medio con punte di favore da parte del PAESE (« *Il film è triste e sconsolato e il regista Staudte lo ha diretto con grande cura e sensibilità* ») e di dissenso da parte del TEMPO (« *Una storia dunque d'intenti pedagogici: non risolta però in modo brillante né acuto, ma affidata soltanto a un clima di facile narrazione, in modo abbastanza ovvio e convenzionale* ».) Nessuno avrebbe potuto prevedere un grosso leone per un cosí piccolo topo. Mario Verdone del QUOTIDIANO lo aveva però ritenuto « *un serio candidato a quel premio OCIC che ogni anno viene attribuito alla pellicola piú ricca di valori spirituali, per i fermenti morali e costruttivi che contiene, per la commozione con cui il regista ha saputo esporre i fatti e prospettare la psicologia del ragazzo e di coloro che lo amano, per i significati profondamente cristiani, tra cui quello della redenzione dopo l'espiazione* ». D'altro canto in genere le previsioni al Festival sono destinate ad essere in gran parte smentite.

Le "Coppe Volpi„

Chi avrebbe potuto credere che venisse negato a Kurd Jürgens il premio per il miglior attore? Eppure il protagonista del *Generale del Diavolo* ha portato a casa solo la metà del premio, e deve ringraziare anche il " supplemento " pagato all'arte della recitazione con l'interpretazione di *Les héros sont fatigués*. Questi due film che cosí stranamente appaiono nella lista dei premi sono stati oggetto di vivaci discussioni. Il primo aveva avuto consensi quasi totalitari: « *Un'opera cosí forte, ispirata e solidamente costruita era al di là delle previsioni e testimonia felicissimamente i progressi della cinematografia tedesca* » (MOMENTO SERA); « *Il film manca di inquadratura e di sintesi, ma quel che non gli si può contestare è la sincera e coraggiosa veemenza della requisitoria politica e morale; la forte e accorata polemica. Dalla visione di* Des Teufels General *si esce con un acuito e piú consapevole orrore per le sopraffazioni e le menzogne dei cosiddetti regimi autoritarii, e un piú geloso e zelante amore per la libertà* » (LA STAMPA); « *Risulta dotato di un mordente che raramente viene meno poiché Käutner, procedendo nella scia di un'abile sceneggiatura, è riuscito ad imprimere alla narrazione un ritmo cinematografico ed uno stile; e perché il soggetto del* Generale del diavolo *è di una drammaticità che fa costantemente presa sullo spettatore* » (IL GIORNALE); mentre le riserve di CINEMA NUOVO — che pur definiva il film « *interessante* » e

il suo autore « *di talento* » — erano piú che altro di natura storica, o pseudo tale: « *Il problema storico della Resistenza tedesca fu ben diversa, e diversa è la sostanza di un vero, autentico film pacifista* ». E quelle di Ludovico Zorzi, (LA NUOVA REPUBBLICA) di carattere piú che altro morale: « *non è certo con queste giaculatorie a base di generali e colonnelli del diavolo che i tedeschi riusciranno a convincersi della sincerità del loro " confiteor "... La pseudoresistenza dei generali al nazismo almeno finché proposta nei termini semplicisti del film, è una storia destinata a non convincere nessuno. Al massimo serve a fare un film come questo, ossessivo, sterile e noioso come un vizio solitario* ». Meraviglia perciò la sua esclusione dai premi maggiori.

Les héros sont fatigués, invece, non aveva commosso nessuno, anzi. Se si eccettua il volenteroso « *sí* » del GAZZETTINO (« *malgrado ciò il filo conduttore degli " eroi stanchi " e vogliosi d'affratellarsi in un'esistenza pulita, serena e d'umana comprensione, è pienamente valido e commovente nel film di Ciampi. Grazie a codesto filo conduttore, finisce col persuadere, malgrado le sue molte scorie* »), rimane isolato Pietro Bianchi a dir bene del film sul CORRIERE D'INFORMAZIONE: « *E' un buon film d'avventure, ricco di colore e di accurate notazioni d'ambiente. E' costruito con rigore, interessa sempre, ed ha un ritmo narrativo che non perde un solo colpo* ». Ma non si dimentichi che il pur bravo critico milanese è un patito del mondo di Clouzot — non per nulla gli ha dedicato una monografia — e dei sottoprodotti di esso, che invece fanno arricciare il naso al vivace critico di CRONACHE: « *un guazzabuglio di arruffati significati e messaggi propinati attraverso i piú ruffiani e violenti ingredienti drammatici, sciolto nel sugo di un clima coloniale denso di puzzi e di sudori* »; e CINEMA, di rincalzo: « *Il tema del film è nobile... tuttavia la realizzazione non è altrettanto nobile... il bilancio è del tutto negativo* » mentre IL MESSAGGERO, analizzati i caratteri, osserva: « *il pericolo di personaggi e di ambienti siffatti è di cadere nella retorica di un trito manierismo. Ciò che appunto capita al film di Ciampi, nonostante l'intenzione di trattare scottanti problemi sociali posti dalla guerra e dallo sbandamento psicologico delle sue vittime* ».

L'altro mezzo premio per il miglior attore è andato a Kenneth Moore, antagonista di Vivien Leigh nel *Profondo mare azzurro*. I critici si sono offesi per l'attribuzione di questo premio e hanno in genere maltrattato l'attore inglese che a noi risulta piuttosto bravo e che comunque non è colpevole del premio generosamente assegnatogli. Per quanto riguarda il valore del film

la sua mediocrità artistica è palese dal fatto che tutti i giudizi che lo riguardano sono blandamente benevoli: valga per tutti ciò che con tono da recensione di quotidiano scrive CINEMA: « *Abbiamo avuto, perciò, un film dignitosissimo, che troverà il consenso di molti spettatori che si commuoveranno al dramma di Hester, la donna che finalmente ha trovato l'amore e nell'amore la sofferenza* ».

Le medagliette

A questo punto, ragionevolmente, la lista dei premi ufficiali dovrebbe essere completa; invece non è cosí. Ci sono state cinque medagliette-ricordo per cinque ragazzi (che magari poi tanto ragazzi non sono) ma che piú o meno erano al loro debutto. In ordine alfabetico le hanno date ed in ordine alfabetico noi vedremo quel che ne pensa la critica. Alexandre Astruc, autore di *Cattivi incontri*, è tra tutti gli « enfants gatés » il peggio trattato. IL PAESE si stizzisce perché all'Astruc è capitato di « *realizzare questo film cosí sciocco e cosí penosamente brutto con le sue arie intellettuali, con una certa grazia nello stile, una sobrietà d'interpretazione e una buona fotografia* ». IL MESSAGGERO afferma lapidariamente che la storia della provinciale Caterina è « *un finto film d'arte, insomma, per dirla in parole povere, che nasconde un cattivo racconto fumettistico* » e IL CORRIERE DELLA SERA nota che « *i francesi chiamano i film del tipo di questi di Astruc opere d'avanguardia o di punta. Noi ne diffidiamo come della peste. Se bastassero le inquadrature inclinate; se bastasse l'aria trasognata della protagonista; se bastassero i trucioli di estetismo letterario che ridicolizzano i dialoghi, allusivi a misteriore profondità; e se i preziosismi alla Cocteau bastassero nelle scenografie, o i tendaggi e i drappeggi sui soffitti e sulle pareti, i cristalli scintillanti, e il tremolio delle candele, questa sarebbe un'opera d'avanguardia* ». Non lo è, evidentemente, ma quello di Lanocita è un buon brano di prosa che testimonia della bontà della sua tesi, peraltro quasi unanimenemente condivisa, con l'eccezione del solito critico « buono » del GAZZETTINO che vi riconosce « *cose buone* » e « *pregevolezze stilistiche* » e della STAMPA secondo cui « *il film è apparso morbido, scorrevole, ben dialogato; e piacerà certo al pubblico femminile anche per la bella coppia degli interpreti principali* ». Al quale proposito vale la pena di rilevare che IL ROMA si è librato sulle ali del bello scrivere dannunziano per affermare che « *Anouk*

Aimée ha la suscettibilità d'una mimosa e la vibrazione d'una foglia d'oro... magnifica attrice è sopratutto nelle pause; e in certe risposte indugianti, esitanti, in cui essa sembra scegliere la battuta, prima di afferrarla, ma infine l'afferra decisa, convinta, quasi crudelmente, come la colomba becca il granello dopo averne scrollati tanti altri... ». I puntini non sono nostri ma del Ramperti, il quale il giorno dopo perdonerà benevolmente all'Inghilterra di averlo condannato tre volte a morte per parlar bene (distensione) di *John and Julie*. Fairchild è il depositario della medaglietta n. 2, ben a diritto probabilmente perché alla sua storiellina quasi tutti i critici si sono divertiti; quello del CORRIERE DELLA SERA, per esempio: « *Un film festoso, spassoso, che urla nelle voci e nei colori ed è pieno di episodi garbati e di spunti umoristici, frammischiati a una documentazione inedita della incoronazione come fu vista dalla folla pittoresca che bivaccò sotto la pioggia nelle vie di Londra* », o quello della STAMPA: « *Sceneggiato abilmente dallo stesso regista,* John and Julie *è il delizioso racconto di due bambini che fuggono insieme di casa per andare ad assistere all'incoronazione della Regina Elisabetta: un lungo viaggio, ricco di incidenti e di macchiette gustose... difficile immaginare una favola piú di questa imbevuta di spirito anglosassone e percorsa da una vena di piú candido " humor "* ». Piú riservato il TEMPO, che ne ammette i pregi non bastevoli però « *a fare un film e, sopratutto, un film da Festival, ma questo forse* » aggiunge desolatamente « *è ormai un criterio di giudizio che sulla laguna bisognerà abbandonare* ». Certo è che se *John and Julie* non è un film da festival, meno che mai lo sarà quello del Krska, *Smetana o della mia vita.* Ha la scusante di essere una « riserva » ma era proprio necessario allora dagli un premio? Secondo CINEMA, no: « *E' una pellicola del genere biografico-musicale come ne abbiamo viste moltissime* » forse peggiorata dal fatto che vi si racconta che « *Smetana è un artista progressista e la sua musica è rivoluzionaria* » e che « *deve difendersi dagli attacchi dei conservatori che vedono nella sua musica una minaccia* ». E neanche secondo CINEMA NUOVO che definisce il film « *innocuo quanto mediocre* ».

La quarta medaglietta l'ha avuta Francesco Maselli, il piú giovane di tutti. Ma se il suo *Gli sbandati* meritasse o non un premio è cosa che dall'atteggiamento della critica non è facile indovinare. In generale non c'è alcun inviato che gli contesti le buone intenzioni: scrive LA GIUSTIZIA che il film « *ha meritato gli applausi calorosi finali per la coraggiosa impostazione tematica* », tuttavia aggiunge che « *Ma-*

selli non è riuscito a sorreggere l'opera con uno stile unita-alcuni personaggi (sopratutto Ferruccio) e una banalità ricorrente nel dialogo, denotano un lavoro di sceneggiatura teso più agli effetti della meccanizzazione spettacolare che ad una minuziosa giustificazione sia dell'insieme che dei particolari ». Un concetto che è ribadito dal GIORNALE D'ITALIA (« *Il film descrive con la crisi dei tre giovani, la crisi più vasta che da allora dividerà l'Italia in quella tragica fine d'estate. Più che descriverla, a dire il vero, vi accenna, vi allude perché in fondo tutta la vicenda è più nelle intenzioni che nei risultati effettivi* ») il cui critico però soggiunge che il film, lento all'inizio, « *alla fine si risveglia con nervosa vigoria, non manca di belle scene, e rivela un regista non sprovvisto anche di doti formali, che più avanti potranno dare effetti meglio decantati* ». Queste doti formali sono sottolineate anche dal CORRIERE DI NAPOLI: « *i suoi pregi sono più formali che di contenuto* »; e tuttavia il critico di quel giornale si domanda: « *Non è forse discutibile, poi, la opportunità di siffatte rievocazioni e di ricordi del genere?* ». A questa domanda nonché all'affermazione del GAZZETTINO secondo cui « *Maselli ha fatto tesoro delle più pregnanti esperienze della scuola cosiddetta neorealista, sia nello spirito che nell'estetica* » risponde per tutti CINEMA NUOVO i cui argomenti non si discostano molto da quelli di tutta la critica di sinistra, preoccupatissima di tenere a battesimo — quanto richiesto, non sappiamo — il giovane regista: « *Maselli* — scrive quella rivista — *è un regista formatosi nella lotta per una nuova cultura cinematografica, per una nuova vita morale, intimamente legata, come direbbe Gramsci, a una nuova intuizione della vita a un nuovo modo di sentire e vedere la realtà* ». Il suo film sarebbe « *un gettone einaudiano* », di « *un autore che non ha ancora detto tutto nella sua prima opera, ed ha anzi ancora tante cose da dire, da raccontare. La strada presa dal Maselli è senza dubbio quella giusta, quella che lo porterà forse al capolavoro* ». Augurio condiviso da CINEMA, che pur scrivendo di « *esordio senza aggettivi qualificativi* », trova che il film « *è un bel frutto, ma un frutto ancora acerbo, ricco di vitamine allo stato potenziale* ». E con questa immagine chiudiamo per passare brevemente all'ultima medaglietta, conquistata dal polacco Andrej Munck con *Gli uomini della croce azzurra,* altro film accolto con la stessa gelida simpatia toccata agli altri modesti esempi di cinema di cui il Lido pullulava. Meno cortese di tutti, IL RESTO DEL CARLINO scrive che si tratta di « *un film che ha sbagliato mostra: in quella dei documentari avrebbe potuto fare, indubbiamente, la sua*

figura perché è costruito con retorica; ma, in questa, francamente ci pare alquanto spaesato. Alle gesta di cui vorrebbe celebrare l'audacia, non riesce ad imprimere alcun mordente: qualche trucco di piú, qualche rigore in meno sarebbero serviti, diciamolo pure, ad eccrescere un poco l'interesse ». Anche il CORRIERE DELLA SERA non elogia certo « *la pellicola, che appartiene alla serie delle minori proiezioni della mostra* » mentre piú favorevole è LA STAMPA secondo cui il film di Munk « *dalla sua stessa semplicità trae forza drammatica, e rivela una alta perizia fotografica e buone doti di montaggio* ». Era necessario premiare un film del genere? Si obbietterà che è l'opera di un giovane, ma giovane non è forse quel Franco Rossi, che per avere un riconoscimento ha dovuto attendere il premio della OCIC? E dire che il suo *Amici per la pelle* ha avuto accoglienze di pubblico e di critica assai interessanti.

Il Premio OCIC

Pregiudizialmente contraria tutta la critica marxista o fiancheggiatrice, i suoi argomenti di critica vanno dall'insulto gratuito (« *sotto una condotta narrativa disinvolta e spiritosa, serpeggia per l'intero film una sgradevole mistificazione* », L'UNITA'), all'accusa di carenza ideologica (« *il film non è convincente invece là dove il racconto dovrebbe affondare le radici in una precisa realtà per dare prospettiva alla storia dei protagonisti e significato alla scelta dei personaggi* », L'AVANTI). CINEMA NUOVO: un « *tema limitato, oltre che dall'assenza di molti problemi concreti, dall'isolamento in cui i due protagonisti vengono a trovarsi* ». Cosí « *il primo allarme di una coscienza si ferma su un piano psicologico e sentimentale alla De Amicis* »; mentre IL PAESE afferma che « *tutto il rapporto tra i due piccoli amici è impostato su un tono falso, si fanno parlare e ragionare due ragazzi di dodici anni come uomini in alcuni casi, come ebeti in altri... evidentemente la psicologia infantile non è stata né studiata, né curata, non sappiamo se per incapacità ad accostarsi al mondo dell'infanzia o per faciloneria* ». Sono parole gravi, cui di converso fanno eco queste del POPOLO: « *E' un film nuovo; nuovo nelle finalità per cui è stato creato, nuovo per il procedimento con cui è stato immaginato* »; del GIORNALE D'ITALIA: « *Il film, tutto articolato in piccole situazioni psicologiche, regge egualmente e direi con una freschezza e delicatezza non ordinarie* »; della VOCE REPUBBLICANA: « *Franco*

Rossi... è riuscito ad entrare nell'anima dei ragazzi, restituendo nel film, attraverso dettagli rivelatori, i sentimenti, le confuse aspirazioni, le mortificazioni, le gioiose eccitazioni, che ciascuno di essi, con pudore quasi scontroso, nasconde ai grandi »; del QUOTIDIANO: « *E' una storia esposta con piglio giovanile, con freschezza, con un garbo e uno spirito che si addicono alla cordiale storia di un anno di scuola e anche alla personalità del giovane regista fiorentino*; del MESSAGGERO: « *Sarebbe stato difficile fare di meglio, anche perché in una materia tanto facilmente soggetta alle edulcorazioni deamicisiane, il sapersi mantenere sul piano di una riservata gentilezza di tocco che evita convenzionalismi sentimentali e manierati compiacimenti, è segno di una coscienza narrativa veramente singolare* »; della GAZZETTA DEL POPOLO, che parla di « *incantevole ritratto umano di due ragazzi* »; fino al PAESE SERA che, immemore di quanto scritto da altra mano al mattino, esulta: « *Lietissime accoglienze. Un film fresco, agile, vivo e vivace, piacevole come pochi. L'animo dei ragazzi è frugato con tenera e amorevole attenzione* ».

A questo punto ci rimangono i film non premiati: pochi, per fortuna. Ma il bello è che qualcuno di questi reietti non si capisce proprio come sia rimasto fuori dal listone dei riconoscimenti. Il lettore ci perdonerà se facciamo questo rilievo, sulla scorta di quanto ha scritto la critica e dedichiamo una certa attenzione a cinque film che, secondo i diversi pareri, appaiono i sacrificati. Essi sono: *Il bidone,* di Federico Fellini; *Yang Kwei Fei,* giapponese di Kenj Mizoguchi; *Chiens perdus sans collier,* di Dellanoy; e i due russi *Boris Godunov* di Vera Stroeva, nonché *Verso la nuova sponda* di Leonida Lukov.

Il bidone

Il bidone ha deluso: questo il triste messaggio diffuso da tutti o quasi i giornali la mattina di domenica 11 settembre. Ma l'attesa era proporzionata al risultato? E si tratta davvero di un'opera mancata? Se vogliamo fare un ideale graduatoria, vedremo in testa nell'accettare il film di Fellini, LA VOCE REPUBBLICANA. Sentite: « *Un grande film che riconcilia col cinematografo: un grande film in cui immagini e parole si fondono in modo perfetto, al servizio di un tema, di un assunto che non viene dimostrato ad ogni costo, anche a scapito della verità*

dell'insieme e del dettaglio, ma che scaturisce quale conseguenza logica di un racconto in cui non si sente mai il piú piccolo sforzo, ma che fotografa, trasfigurandola, la realtà... Un grande film, ripetiamo, che prende, che affascina, che fa pensare: che forse rende piú buoni. Non tutto il pubblico ha sentito il film, sicché gli applausi che hanno concluso la proiezione sono sembrati non unanimi. Ma i freddi avevano torto ». Questa freddezza è spiegata diversamente dal GIORNALE D'ITALIA: « *Il pubblico ne è rimasto cosí turbato che alla fine non ha saputo trovare la forza per applaudire il film con entusiasmo* ». Doveva farlo? Secondo l'articolista, sí. « Il bidone *è un film assai diverso dalla* Strada; *esso rivela ambizioni piú congeniali alle qualità e alle esperienze di Fellini, ma è fatto con la stessa precisione dei tratti psicologici e la stessa delicatezza nel cogliere le annotazioni che li riflettono* ». E sul piano dei giudizi favorevoli, Mario Verdone nel QUOTIDIANO nota che « *iniziato quasi scherzosamente, approfondito con il procedere del racconto, il film arriva a una conclusione che possiede la stessa altezza di accento che appartiene al finale di* La strada. *Agire male, mentire, vivere tra altri uomini senza altro scopo che quello d'ingannarli: è il tema che Fellini ha voluto prospettare. Non è questo il cammino giusto, e per chi lo pratica non ci può essere salvazione. Come Zampanò che piange sulla spiaggia, ormai cosciente della propria infelicità e della propria solitudine, anche il truffatore, il bidonista, acquista in punto di morte piena coscienza della propria miseria* ». Favorevole pur con qualche riserva è il CORRIERE DELLA SERA: « *Ci preoccupano certe caratteristiche del film che sembrano rivelare i limiti dell'ispirazione del regista. La circostanza che egli abbia ripetuto cose già dette nelle altre sue opere va appena sottolineata, si tradisce da sé... E le mende non tolgono che* Il bidone *sia un film di singolare pregio. Gli dà merito il fatto, appunto, di essere fuori dall'usuale e di essere stato pensato e realizzato per un'esigenza morale ed estetica innegabile elevata* ». Come d'altronde IL TEMPO che parla di « *squilibri* », di « *racconto che finisce per perdere il suo mordente, si dilunga su particolari piú che altro descrittivi e stenta a giustificare e a preparare quella conclusione tanto intenzionalmente tragica e alta* », ma tuttavia dà « *atto a Fellini di una vera maestria nel disegnare quei torbidi ambienti, quella vita di vizio e quei caratteri che, pur difficili a comprendersi nel loro insieme, ci rivelano nei particolari acute e studiatissime sfumature psicologiche* ». O anche il POPOLO: « *Fellini è con Rossellini, a nostro avviso, il regista piú completo e piú valido che il cinema italiano, e non solo quel-*

lo italiano, oggi abbia. Se di conferma ci fosse stato bisogno, quella dataci dal Bidone *è stata piena e convincente* », anche se « *qualche indugio e qualche insistenza nuocciono al film e possono insinuare nel critico un sospetto di freddezza... difetti che non possono intaccare minimamente il valore sostanziale del film; che è, come dicevamo, alto, nobile e commosso* ». Poi ci sono i critici che salvano solo brani del film: « *Oltre l'episodio che apre le avventure dei bidonisti nel campo delle due povere donne, le pagine più belle sono riservate alla vendita dei contratti tra i profughi delle baracche e alla pittura davvero densa e animata, di una festa di bulli nella casa di un giovane truffatore arricchito* » (LA GAZZETTA DEL POPOLO). « *Il successo del film, che pure ha una zona centrale e un personaggio, assai notevoli, è stato freddo e contrastato* » (LA STAMPA). Finché si arriva al parere nel complesso negativo: « *Noi non ci sentiremo di sostenere che l'insuccesso del* Bidone *sia da attribuire all'incomprensione del pubblico* » (IL GIORNALE); « *Il racconto non riesce mai a suscitare una vera partecipazione, né, tanto meno, una effettiva commozione* » (CORRIERE DI NAPOLI) o a quelli che ci permettiamo di ritenere falsati da un cieco, e sotto certi aspetti incomprensibile, livore ideologico. Eccoli: « *Fellini, che è anche l'autore del soggetto, intendeva, come gli altri suoi lavori, dimostrare che l'uomo è solo. Ci scusi il signor Fellini, ma la solidarietà esiste; certo non si trova solidarietà guardando il mondo e l'umanità come egli la guarda, cioè con l'occhio gelido che trasforma i disgraziati rifugiati nelle baracche alla periferia di Roma in iene urlanti...* » e via di seguito fino a parlare di « *oscenità* » e di « *maleducazione* » (IL PAESE); « *E' anche un film cattivo e impietoso... il soggetto non ha una linea qualsiasi di sviluppo...* (L'AVANTI); Una « *stiracchiata e implacabile galleria di orrori che... dà tutta la misura del sadismo gratuito e perverso, cui doveva infallibilmente approdare il misticismo astratto e disumano del suo film più applaudito... Fellini non approfondirà mai niente* » (L'UNITA'). « *Una storia... che è tra le più sgradevoli ed infelici di tutta la storia della cinematografia, oltre ad essere la più goffamente presuntuosa* » (VIE NUOVE). Una serie di stroncature condivise dai giornali reazionari come il SECOLO: « *E' questo un film umano, amaro, poetico? No! E' un film mancato: senza dramma, senza fatti, senza commozione, senza personaggi ben definiti* » o come il ROMA: « *Con la scusa comoda del cosiddetto neorealismo divenuto ormai passaporto di ogni idiozia e sudiceria, ancora unavolta s'è voluto varare a Venezia, con la speranza*

avesse a salpare verso il mondo, come la nave dannunziana, il solito bastimento carico d'avanzi di galera ». Quí il Ramperti, già citato come merita, denunzia una commovente chiarezza d'idee.

Yang Kwei Fei

E *Yang Kwei Fei?* Forse la giuria era stanca di premiare film giapponesi o forse tutti condividevamo il parere del critico di VIE NUOVE, secondo cui il film di Mizogukhi altro non è che « *una fredda e vuota ricostruzione storica giapponese, che rievoca l'epoca della dinastia dei Tang con la stessa fedeltà storica con cui de Mille rievoca le crociate* ». Non certo d'accordo col GIORNALE D'ITALIA: « *Siamo di nuovo alla presenza di immagini che sembrano suscitate dalla magia e che s'incidono sullo schermo con vigorosa forza nello stesso tempo che con somma grazia... Lo stile con cui Mizoguchi ha raffigurato le immagini di questa poetica vicenda è splendidamente solenne, cosí come solenne è il ritmo del racconto che si svolge per successivi capitoli retrospettivi* ». Né con LA STAMPA che afferma non esserci « *inquadratura che non sia retta da uno squisito gusto compositivo e che non concorra, come il chicco d'una collana, a comporre uno spettacolo magnifico...* » anche se « *per commuovere, non commuove; raggelato dall'intimo, per un eccesso di formalismo* ». Né infine col QUOTIDIANO: « *Certi brani di* Yang Kwei Fei *come la morte della principessa sono addirittura da antologia. Non si era mai vista cosí raffinata precisione della camera cinematografica né linguaggio cosí aristocratico, che sembra oggettivo quasi assurdo se riferito al cinema* ».

Chiens perdus sans collier

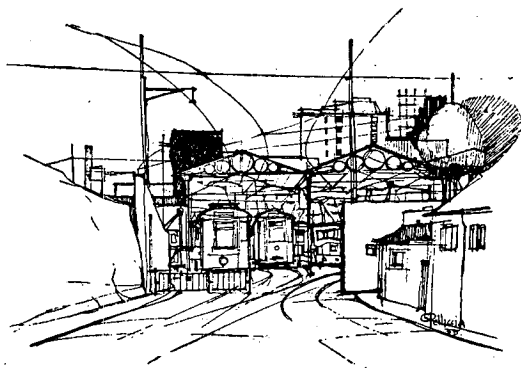
Quanto a *Chiens perdus sans collier,* all'indomani della proiezione sembrava che la Mostra avesse visto un'opera d'arte. « *Sul film non pesano mai gli intenti dimostrativi dei suoi realizzatori. Esso è destinato a restare nel nostro ricordo, come una pagina di vita sinceramente raccontata, che sovente commuove proprio per la sua dimessa umanità, una umanità sorretta anche da un dialogo dei piú incisivi e calzanti* » (IL GIORNALE); « *Un film semplice, asciutto, interessante e forte, raccontato con onestà che ha il merito di cercare sentimenti umani e sinceri in una materia torbida e talvolta ingrata* » (IL MESSAGGERO); « *La piú cordiale e*

incondizionata accoglienza di tutto il Festival... da parte di un pubblico straboccante, commosso ed entusiasta » (CRONACHE); « *Eccellente... c'è in questo film un motivo musicale che supera in bellezza quello di Grisbi* » (EPOCA).

Boris Godunov e Verso la nuova riva

Piú comprensibili i premi mancati al *Boris* e a *Verso la nuova riva.* Del primo il CORRIERE DELLA SERA scrive: « *La proiezione di quest'opera che ha scenografie sontuose e nella composizione delle inquadrature è tutt'altro che dozzinale, è avvenuta tra la disattenzione di molti spettatori. Non perché fossero distratti, i piú erano concentrati; ma concentrati nel sonno. Alcuni di quelli che non dormivano si sono allontanati dalla sala a metà rappresentazione* ». Ma CINEMA NUOVO, dedicandogli molte righe, annota che « *Le immagini della Stroeva documentano l'importanza di Mussorgski... la ricerca di temi di alto impegno morale e di maggiore modernità rispetto ai tempi, l'impegno per la creazione di uno stile nazionale e che ha come oggetto la storia della Russia e il suo popolo, una accentuata tendenza al realismo libero dallo pseudo classicismo* ». Del secondo — sommerso da ripetute bordate di fischi — invano CRONACHE scrive che si tratta delle « *" Due Orfanelle " marxiste: fratelli, fratellastri, figli adottivi, cugini, matrigne, e braccianti e kulaki e guerre, intrecciati negli ultimi trent'anni di storia della Lettonia* », o LA NOTTE definisce « *Lucov il Matarazzo della cinematografia sovietica, ma, del nostro Raffaello non ha né la astuzia commerciale, né la rozza ma efficace presa sentimentale* ». Ci sarà sempre il solito Barbaro che su CINEMA NUOVO afferma: « *Lukov, si misura con spericolata audacia con Tolstoi e con " Guerra e Pace ". A questo assunto coraggioso e generoso, e coronato da una eccellente riuscita, è toccata, immancabile, la solita accusa di coloro che non intendono come un'alta materia non possa esprimersi adeguatamente che in forma alta e sostenuta: propaganda, retorica...* » macché. Si tratterebbe di un « *grande affresco, con caratteri di trionfale epopea nazionale* ». Perché non premiarlo? Chissà! E con ciò abbiamo terminato il nostro lavoro. Ci sarebbe, è vero, da parlare degli altri undici film, unanimemente ritenuti « di passaggio » alla Mostra, ma a che pro'. La critica si è accanita contro di loro con una unanimità quasi sempre incontrastata. Sembrava, a leggere i giornali, che

per film come *Caccia al ladro,* o *Maos Sangrentas,* o *Un uomo decide* non ci fossero piú inibizioni. Se ne poteva dir male a tutto spiano, il che è stato puntualmente fatto. Senza per questo nuocere a quegli scopi di distensione, di « fair play » e di « tarallucci e vino » che, forse, hanno finito col danneggiare tutti e come spesso accade col non accontentare nessuno. Tranne i 500 ospiti e, in un certo senso, i registi premiati.

(*a cura di* **Fabio Rinaudo**)

RASSEGNA DI STUDI CINEMATOGRAFICI

ANNO XVI

Settembre - Ottobre 1955 - N. 9-10

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Lire 700